ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

Р. МУТЕРЪ

75
М-91

РИХАРДЪ МУТЕРЪ

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

отъ среднихъ вѣковъ до нашихъ дней

ЧИТ. ЗАЛ
г. Комсомольск н/А
ЦГБ им. Н. Островского
КНИГОХРАНЕНИЕ

ПЕРЕВОДЪ В. ФРИЧЕ

МОСКВА
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
ПЕЧАТНИКЪ

Центр. Гор. Библиотека им. Н. Островского Читальный фонд г. Комсомольск

Средніе вѣка
и
Ренессансъ
въ
Италіи

Томъ I

МОСКВА.
Тип. П. П. Рябушинскаго,
Страстной бульваръ, Путинковскій пер. соб. домъ.

СРЕДНІЕ ВѢКА

Добрый Пастырь (Киренейскій некрополь).

Декоративная живопись среднихъ вѣковъ.

Начинать исторію живописи христіанствомъ—произвольно, потому что начало христіанской эры не знаменуетъ собой новаго періода въ исторіи искусства. Необходимо помнить: первые художники были римлянами. Вышедшіе изъ мастерскихъ языческихъ мастеровъ, они умѣли выражать свои мысли, естественно, только на языкѣ античныхъ формъ.

Содержаніе ихъ произведеній иное, зато стиль остается настолько во власти античнаго вкуса, что живопись катакомбъ не болѣе, какъ христіанизированныя помпеянскія фрески. И не только орнаментика вполнѣ соотвѣтствуетъ той, которая намъ извѣстна по стѣнной живописи въ Помпеѣ. Сходство распространяется даже на фигуры.

Оставило ли намъ, какъ можно было бы предположить, древнѣйшее христіанское искусство образъ Христа, какимъ Онъ ходилъ по землѣ? Пророчество ли Исаіи, что «Мессія будетъ безобразнѣе всѣхъ людей», дало элементы для типа Христа? Соотвѣтствуютъ ли изображенія Христа головѣ на платкѣ Вероники, тѣмъ чертамъ лица, которыя отпечатлѣлись на платкѣ, переданномъ, по словамъ легенды, Христу во время шествія на Голгофу женщиною, страдавшей кровотеченіемъ? Нѣтъ!

Желая изобразить Христа, художники пользовались исключительно античными символами. Гермесъ, покровитель стадъ, или появляется въ античномъ искусствѣ въ сопровожденіи барана, или несетъ на рукахъ барана. Въ такомъ видѣ былъ онъ, по словамъ Павзанія, изображенъ въ Олимпіи, Ойхалеѣ и Танагрѣ. Въ Танагрѣ Гермесу Кріофору, Гермесу-бараноносцу, воздавался особый культъ. Въ день его праздника красивѣйшій юноша города шелъ вокругъ стѣнъ съ барашкомъ на плечахъ. Преданіе гласило, что Гермесъ спасъ Танагру отъ чумы, неся вокругъ стѣнъ города барана. До насъ дошло не мало изображеній этого Гермеса—бараноносца въ видѣ статуй и на монетахъ.

Съ другой стороны Христосъ называлъ себя добрымъ пастыремъ, особенно въ притчѣ о потерянной и вновь найденной овцѣ, которую Онъ беретъ на плечи и несетъ домой. Античный образъ Гермеса-Кріофора былъ поэтому истолкованъ въ христіанскомъ духѣ. Христосъ изображается на картинахъ съ бараномъ на плечѣ: обѣими руками обнимаетъ Онъ его ногу, покоющуюся у Него на груди.

Если Христосъ появляется не въ видѣ Гермеса, то Онъ принимаетъ образъ Орфея. Преданіе, впервые встрѣчающееся у Симонида, гласило, что пѣснѣ ѳракійскаго пѣвца внимали животныя, птицы, даже деревья и скалы. Эта сцена часто изображается на александрійскихъ геммахъ, а также на монетахъ Антонина и Марка Аврелія. Подобно тому, какъ Орфей приручалъ пѣснью и игрой на лирѣ дикихъ звѣрей, такъ Христосъ, по излюбленному старыми отцами церкви сравненію, покорилъ худшаго звѣря,—человѣка, укротилъ дикія страсти человѣка-звѣря — bête humain — лѣкарствомъ божественнаго ученія. Христа поэтому изображаютъ въ видѣ Орфея. Онъ сидитъ подъ деревомъ, съ фригійской шляпой на головѣ и играетъ на лирѣ, окруженный всевозможными животными, привлеченными его игрой.

Болѣе христіанская нотка отличаетъ, повидимому, третій типъ Христа, особенно часто встрѣчающійся въ катакомбахъ. Юношеская голова окружена здѣсь ореоломъ, въ которомъ можно было бы видѣть христіанскій лучезарный вѣнецъ. Но и здѣсь по существу нѣтъ ничего христіанскаго, просто повторенъ античный типъ. Истиннымъ богомъ-правителемъ послѣднихъ дней язычества былъ Геліосъ—Аполлонъ. Soli invicto—непобѣдимому солнцу—такъ гласитъ надпись на оборотной сторонѣ монетъ Константина. Когда потомъ Юліанъ Отступникъ снова упразднилъ христіанство, онъ пытался возстановить культъ бога-солнца. Было поэтому понятно, что христіане старались связать Христа съ Геліосомъ. Вѣдь сказалъ же Христосъ: кто боится Бога, тотъ узритъ солнце справедливости. Это изреченіе послужило основаніемъ къ тому, чтобы провести параллель между Нимъ и солнечнымъ богомъ. День Его рожденія совпалъ съ днемъ поворота солнца. Священнымъ днемъ недѣли сдѣлалось воскресенье, день солнца. Юный Христосъ катакомбъ— тотъ же богъ солнца. То, что кажется лучезарнымъ вѣнцомъ вокругъ его головы, на самомъ дѣлѣ ничто иное, какъ символъ солнца, заимствованный тогда у Геліоса и римскими императорами.

И не только для Христа, но и для большинства другихъ, встрѣчающихся въ катакомбахъ, изображеній можно подыскать античные образцы. Проводится параллель между сценами Ветхаго и Новаго Завѣта. И вотъ для древа познанія со зміемъ пользуются античнымъ образомъ дракона, стерегущаго дерево Гесперидъ; Илья, возносящійся на колесницѣ на небо, это—Фаэтонъ, носящійся въ своей колесницѣ по эфиру; Моисей, снимающій передъ терновымъ кустомъ башмаки, никто иной, какъ снимающій сандаліи юноша древности. Или вы видите юношу посреди виноградныхъ кустовъ, вокругъ него одиннадцать другихъ нагихъ отроковъ, собирающихъ и выдавливающихъ виноградъ. То—апостолы. Ибо Христосъ сказалъ: я—виноградное дерево, а вы—виноградная лоза. А образцомъ для всей композиціи послужила одна изъ тѣхъ вакхическихъ сценъ, которыя такъ часто встрѣчаются на помпеянскихъ фрескахъ.

Еще замѣтнѣе отголоски античныхъ воззрѣній на саркофагахъ. Передъ нами тритоны и нереиды. Вѣдь древніе представляли себѣ переходъ къ вѣчной жизни въ видѣ путешествія по водѣ. Ойплой (EVΠΛΟΙ)—плыви счастливо—гласилъ послѣдній привѣтъ, который посылала мертвымъ могильная надпись. Или появляется Харонъ, чтобы перевести усопшихъ на своей баркѣ черезъ Ахеронтъ. Меркурій представляетъ подземнымъ богамъ души умершихъ. Смерть молодой дѣвушки изображается символически въ видѣ похищенія Прозерпины богомъ Аида, Плутономъ.

Словомъ, художники придерживались съ удивительной наивностью стараго традиціоннаго міра идей. Новое вино христіанства вливалось въ старые мѣхи античныхъ воззрѣній.

Только начиная съ V ст., когда христіанство перешло изъ подполья въ первый этажъ общественнаго зданія, возникъ вмѣстѣ съ новыми задачами и новый стиль. Во всѣхъ городахъ Римской имперіи появляются теперь пышныя церкви. Скромное, радостно-беззаботное искусство катакомбъ уже не годилось для украшенія этихъ храмовъ. Теперь стремились къ пышнымъ, торжественно внушительнымъ эффектамъ. Отличіе этой новой эпохи отъ прежней сказалось уже въ великолѣпіи матеріала. За послѣднія столѣтія античной культуры глазъ привыкъ къ небывалой пышности. Статуи дѣлались изъ самаго разнообразнаго драгоцѣннаго камня, а также изъ золота и серебра. Залы императорскихъ дворцовъ были почти чрезмѣрно богато украшены мозаичными изображеніями.

Теперь мозаика перешла изъ дворцовъ въ церкви. Стѣны, своды, ниши покрылись драгоцѣнными инкрустаціями изъ пестрыхъ камней и стекла. И не только матеріалъ былъ теперь другой... Недавно завоеванное могущество церкви отразилось также на содержаніи и стилѣ этихъ произведеній. Мѣсто лишь намекающей символики занимаетъ теперь большая церемоніальная картина. Фиксируются типы для фигуръ христіанскаго вѣроученія.

Христосъ въ искусствѣ катакомбъ былъ безбородымъ юношей, выступалъ ли онъ какъ Гермесъ, Аполлонъ или Орфей. Теперь Его изображаютъ, какъ зрѣлаго мужа, съ строго-серьезнымъ лицомъ,

окаймленнымъ коротенькой бородой. Было использовано посланіе нѣкоего Лентула, бывшаго будто бы до Пилата намѣстникомъ Палестины и описавшаго въ докладѣ римскому сенату Христа слѣдующимъ образомъ: это статнаго роста мужчина, съ темными волосами, съ проборомъ посрединѣ, съ яснымъ лбомъ и чистымъ отъ всякихъ пятенъ лицомъ; носъ и ротъ безупречны, борода рыжеватаго цвѣта, не длинная, а подстриженная, глаза исполнены блеска. Само собой понятно, что это апокрифическое посланіе лишь заднимъ числомъ санкціонировало новшество, обусловленное совершенно иного рода причинами.

Появленіе бородатаго Христа объясняется отчасти происшедшей въ V вѣкѣ перемѣной въ манерѣ носить бороду. Императоръ и придворные чиновники носили полную бороду. Безбородость считалась признакомъ лакея. Христа поэтому уже нельзя было изображать безъ бороды. Эта черта была съ другой стороны обусловлена и тенденціями самого искусства. Требовались: величіе, представительность, серьезность и важность. Искусство пришло къ бородатому Христу по тѣмъ же самымъ причинамъ, которыя потомъ въ XVI в. заставятъ великихъ классиковъ противопоставить Аполлону школы Леонардо—типъ Зевеса.

Стремленіе къ величію и представительности подсказало и мотивы. Тема, потомъ ставшая въ центрѣ христіанской живописи, Распятіе, не встрѣчается въ мозаичной живописи — фактъ, на первый взглядъ поразительный. У пророка Исаіи мы находимъ изреченіе: небо мой тронъ, а земля скамья для моихъ ногъ. Только подобный мотивъ подходилъ къ канону торжественно-церемоніальнаго искусства мозаики. Та же точка зрѣнія предопредѣлила и остальныя фигуры. Какъ о Христѣ, такъ возникли аналогичныя легенды и о Маріи, описывавшія ея лицо на основаніи будто бы подлинной традиціи. Евангелистъ Лука былъ превращенъ въ художника, который написалъ ея портретъ: въ Константинополѣ даже показывалась такая картина, приписываемая Лукѣ. На самомъ дѣлѣ и этотъ типъ Маріи совершенно искусственное созданіе. Подобно тому, какъ Христа изображали въ видѣ могущественнаго небеснаго Царя, такъ Марія должна была фигурировать въ качествѣ небесной Царицы, величественной и важной, съ сверкающей короной на головѣ. Тѣмъ же соображеніямъ соотвѣтствовало предписаніе, въ силу котораго Петръ изображался съ полнымъ и круглымъ лицомъ, съ короткими курчавыми волосами, а Павелъ съ лицомъ болѣе продолговатымъ, съ плѣшивой головой и длинной волнистой бородой. Рѣчь шла въ данномъ случаѣ не о стремленіи къ исторической точности, а исключительно о разныхъ оттѣнкахъ величія и важности. И какъ при изображеніи Христа, такъ, естественно, и при воспроизведеніи святыхъ избѣгали всякаго намека на ихъ мученичество. Они стоятъ передъ нами серьезные, торжественные, величественные, точно античныя статуи. Выраженіе лица, облаченіе, движенія, распредѣленіе фигуръ въ пространствѣ—все должно произвести мощное впечатлѣніе.

Такому характеру фигурной живописи вполнѣ отвѣчалъ и пейзажъ. Было бы неправильнымъ утверждать, что раннее христіанское искус-

ство относилось враждебно къ природѣ, что оно было проникнуто воззрѣніями позднѣйшаго монашества, видѣвшаго во всей вселенной только Голгофу, только мѣсто казни Спасителя. Римляне все еще жили въ своихъ виллахъ, какъ нѣкогда въ дни Помпеи. И если ландшафтъ или совсѣмъ не представленъ въ мозаичной живописи, или появляется въ ней лишь изрѣдка, то это объясняется чисто декоративными соображеніями. Мелочныя детали не должны были разсѣивать общаго впечатлѣнія. Мощныя арабески фигуръ должны были бросаться въ глаза какъ можно яснѣе. А эту цѣль легче всего было достигнуть, избѣгая всякихъ намековъ на мѣстность, работая лишь при помощи большихъ красочныхъ комплексовъ, заставляя фигуры въ свѣтлыхъ одѣяніяхъ выступать на темно-синемъ, а фигуры въ темныхъ облаченіяхъ—на золотомъ фонѣ. Пейзажъ былъ здѣсь неумѣстенъ еще и потому, что это искусство стремилось только украшать стѣны, расписать ихъ линейнымъ орнаментомъ, а не къ тому, чтобы иллюзіей перспективы искусственно расширить пространство.

Римъ, гдѣ когда-то люди спускались въ мракъ катакомбъ, чтобы служить новому Богу, естественно, остался центромъ и для этой эпохи. Сравнительно недавно возникли здѣсь постройки, служившія прославленію язычества, его культуры и его наслажденій: термы Каракаллы и Діоклеціана, форумъ Траяна, циркъ Максенція, тріумфальныя арки, библіотеки и театры.

Теперь Римъ все болѣе превращался изъ города Августа въ городъ Петра. Рядомъ съ старымъ языческимъ великолѣпіемъ поднялись первыя базилики: храмъ Петра и храмъ Павла, церкви Св. Пуденціаны, Св. Сабины, Санта Марія Маджьоре, Свв. Козьмы и Даміяна, Св. Лаврентія, Св. Констанціи, Св. Аньезе. Объ украшеніи всѣхъ этихъ построекъ должна была позаботиться мозаичная живопись. Невыразимо торжественна напр. мозаика абсиды церкви Санта Марія Нуова. Посрединѣ царитъ на тронѣ Марія въ широкомъ голубомъ плащѣ, украшенномъ золотымъ орнаментомъ, съ золотой, усыпанной красными и зелеными камнями, короной на головѣ. На ея колѣняхъ стоитъ младенецъ Христосъ въ золотомъ облаченіи съ голубой каймой. Съ обѣихъ сторонъ, отдѣленные отъ Него колоннами аркады, приближаются Іоаннъ и Яковъ, Петръ и Андрей въ бѣлыхъ античныхъ тогахъ,—спокойныя, полныя чувства достоинства, фигуры сосредоточенныхъ философовъ. Мощный растительный орнаментъ образуетъ раму.

Или возьмите фасадъ Санта Марія въ Трастевере. Его украшаетъ большой фризъ. Марія сидитъ съ ребенкомъ на рукахъ на тронѣ въ строго-фронтальномъ положеніи. Рядомъ съ ней стоятъ съ каждой стороны въ торжественныхъ позахъ четыре святыхъ въ античныхъ одѣяніяхъ, съ жертвенными сосудами. Наконецъ, мозаика въ церкви Санта Аньезе fuori le mura изображаетъ святую въ роскошномъ костюмѣ, получающей изъ рукъ Всевышняго мученическій вѣнецъ, тогда какъ съ лѣвой и правой стороны ей подносятъ модель базилики папа Симмахъ и папа Гонорій.

Кромѣ Рима необходимо считаться еще съ Византіей.

Мозаика построеннаго Юстиніаномъ храма Софіи отличалась, вѣроятно, несравненной красотой. Кто побывалъ въ Венеціи, тотъ знаетъ, конечно, соборы въ Торчелло и Мурано, тотъ вынесъ въ особенности изъ храма Марка возвышенно-торжественное впечатлѣніе. И, однако, храмъ Марка только одна изъ жемчужинъ въ діадемѣ, которою украсила себя царица Адріатики, только одно изъ многочисленныхъ впечатлѣній, которыя выносишь изъ Венеціи. Мозаики Хагіи Софіи исчезаютъ подъ магометанской штукатуркой. Римъ сталъ до такой степени городомъ барокко, что въ этомъ общемъ впечатлѣніи совершенно тонутъ памятники ранняго христіанства. Тѣмъ горячѣе слѣдуетъ благодарить судьбу, позволившую одному итальянскому городу дожить до нашихъ дней въ такомъ нетронутомъ видѣ, что онъ производитъ впечатлѣніе кристаллизаціи идеи ранняго христіанства. Равенна имѣетъ для ранне-христіанской эры такое же значеніе, какое Помпея имѣла для поздней стадіи античнаго міра, Брюгге—для нидерландскаго, а Ротенбургъ—для нѣмецкаго средневѣковья. Именно потому, что этотъ городъ заснулъ непробуднымъ сномъ, какъ только выполнилъ свою политическую миссію, сдѣлался онъ памятникомъ, выражающимъ необычайно цѣльно и необычайно стильно духъ цѣлой эпохи.

Это нынѣ опустившееся и обѣднѣвшее деревенское мѣстечко, прозябающее въ такомъ мертвенномъ, меланхолическомъ покоѣ, было когда-то ареной потрясающихъ міровыхъ драмъ, истиннымъ оплотомъ римскаго государства. Уже Августъ поднялъ городъ на высоту второй военной гавани имперіи. Потомъ, когда все ближе надвигалась гроза переселенія народовъ, когда варварскія орды все болѣе огромными потоками наводняли священную почву Италіи, Римъ уже не казался императорамъ достаточно крѣпкой защитой. Надежнѣе было положеніе Равенны. Море давало возможность немедленнаго бѣгства. Простиравшіяся кругомъ болота затрудняли нападеніе съ суши. И вотъ въ 402 г. Гонорій перенесъ свой дворъ въ Равенну. Въ тѣ годы, когда его сестра, Галла Плацидія, управляла страной вмѣсто сына Валентіана, начался цвѣтущій періодъ города, и этотъ послѣдній продолжался и позже, когда въ VI в. Равенна сдѣлалась резиденціей экзарховъ, столицей, откуда Византія управляла восточнымъ міромъ. Именно къ этому періоду относятся тѣ постoрйки, которыя высятся среди бѣдной дѣйствительности, подобно нерукотворнымъ памятникамъ.

Прежде всего здѣсь можно прослѣдить, какъ отмираетъ стиль катакомбъ. Мавзолей Галлы Плацидіи производитъ впечатлѣніе уцѣлѣвшаго уголка Помпеи. Онъ изященъ, небольшихъ размѣровъ. Розовыя мраморныя плиты сочетаются съ голубой мозаикой въ привлекательную гармонію. Въ античномъ духѣ выдержанъ жизнерадостный орнаментъ съ его гирляндами лозъ и плодовъ, въ античномъ духѣ выдержана и центральная картина: на фонѣ солнечнаго южнаго пейзажа, напоминающаго находящіяся въ Ватиканѣ изображенія изъ Одиссеи, пасутся бѣлыя овечки, которыхъ стережетъ юный Аполлонъ или юный Парисъ—добрый пастырь Христосъ, при чемъ окружающій Его голову вѣнецъ похожъ на фригійскую соломенную шляпу.

Болѣе строгое впечатлѣніе производитъ баптистерій Санъ Джьованни въ Фонте. На плафонѣ изображены древніе философы, почтенные мудрецы въ стильной бѣлой тогѣ. Покрывающая нижнюю часть стѣны nature morte: тронныя кресла и алтари, корзины съ плодами и книги снова вызываютъ въ памяти Помпею, или гротески, украшающія лоджіи. А изображающая Крещеніе Христа мозаика въ куполѣ — своеобразнѣйшій документъ, свидѣтельствующій о безсмертіи древнихъ боговъ. Несмотря на то, что впослѣдствіи ихъ головы были измѣнены, самыя фигуры Христа и Іоанна производятъ впечатлѣніе раскрашенныхъ статуй Поликлета. Христосъ не Адамъ, стыдящійся своей наготы, а Нарциссъ, созерцающій отраженіе своего прекраснаго тѣла въ водѣ. Тамъ дальше, въ глубинѣ, плыветъ пыхтя рѣчной богъ Іорданъ, съ вѣнкомъ на волосахъ, съ котораго падаютъ капли воды, и съ тростникомъ въ рукахъ—морское чудовище въ духѣ Бёклина, въ родѣ стараго тритона на его картинѣ «Игра волнъ». Они все еще не умерли,—древніе боги источниковъ и рѣкъ. Все еще живо было породившее греческіе мифы чувство природы.

Несравненно болѣе сильное впечатлѣніе производятъ, правда, произведенія, далекія отъ такого буколическаго настроенія, выдержанныя въ канцелярскомъ стилѣ византійскаго двора, ставившія на мѣсто миловиднаго символизма церемоніальную догматику. Вѣроятно, около 547 г. возникла мозаика въ церкви Санъ Витале, около 560—въ церкви Санъ-Аполлинаре нуово. Эти творенія, быть можетъ, самое грандіозное, что было создано вообще декоративнымъ искусствомъ всѣхъ временъ.

Санъ Витале должно было стать западной Святой Софіей: украшающая алтарь мозаика посвящена поэтому создателю Святой Софіи, великому византійскому императору. Съ золотой чашей въ рукѣ, въ коричневаго цвѣта нижнемъ платьѣ, на которое ложится золотомъ затканная, застегнутая на плечахъ алмазной застежкой стола, шествуетъ торжественной походкой Юстиніанъ, окруженный тремя камергерами и лейбгвардіей: на головѣ его корона, въ которой, переливаясь, сверкаетъ двойной рядъ алмазовъ, нога обута въ парадный пурпурный сапогъ. Впереди его идетъ духовенство, во главѣ съ архіепископомъ Максиминіаномъ, на долю котораго выпала честь освятить въ присутствіи его величества новоотстроенную церковь. Съ противоположной стороны приближается, также съ золотымъ сосудомъ, предназначеннымъ въ даръ церкви, окруженная церемоніймейстеромъ и министромъ двора, почетными дамами и придворными фрейлинами красивая, коварная, какъ змѣя, Ѳеодора, подвизавшаяся сначала въ домѣ терпимости, потомъ артисткой въ живыхъ картинахъ и, наконецъ, ставшая государыней востока и запада. Пурпурный, усѣянный жемчугами, дискъ окружаетъ ея голову почти ярче ореола Богоматери. Въ преддверьи церкви стоитъ чаша съ св. водой, куда она мелькомъ опуститъ кончикъ одного изъ своихъ пальцевъ, испытанныхъ во всѣхъ дѣлахъ и хитростяхъ. Величественнымъ жестомъ откидываетъ церемоніймейстеръ портьеру изъ тяжелой парчи, пропуская ея величество въ Святая Святыхъ.

Безсильны слова лицомъ къ лицу съ такими произведеніями, извлекавшими свою призрачно-сверхземную красоту, свою по нервамъ бьющую утонченность изъ почвы тысячелѣтней, увядавшей, осенней культуры. Эти фигуры, несомнѣнно, лишены задушевности, прелести и привлекательности. Если бы художникъ дерзнулъ изобразить Юстиніана и Ѳеодору мѣщански-ласковыми, то они немедленно дали бы ему отставку, какъ поступили бы въ такомъ случаѣ съ Веласкесомъ Филиппъ IV и Маріанна. И все таки развѣ Максиміанъ съ своимъ блѣднымъ лицомъ ученаго, съ высокимъ выпуклымъ плѣшивымъ лбомъ не одинъ изъ удивительнѣйшихъ портретовъ, когда-либо созданныхъ? А передъ образомъ Ѳеодоры не вспоминаются ли египетскіе портреты или болѣзненная красота Тьеполо?

Черный, золотомъ окаймленный, плащъ облекаетъ ея холодные члены. Жемчугъ, смарагды и рубины, топазы и аметисты сверкаютъ, искрятся, сіяютъ холоднымъ бездушнымъ синимъ, краснымъ и зеленоватымъ блескомъ въ ея волосахъ и на груди, въ ушахъ и на изящныхъ съ высокими каблуками башмакахъ, кокетливо выглядывающихъ, какъ у Клеопатры Тьеполо, изъ подъ затканнаго золотомъ нижняго платья. Блѣдны губы, блѣденъ цвѣтъ лица! Темные круги, свидѣтельствующіе о безсонно проведенныхъ ночахъ, выступаютъ подъ черными, холодными, какъ ледъ, глазами. Передъ нами сожженная красота, красота вампира. Въ лицѣ императрицы соединяются куртизанка и святая, грѣхъ и благочестіе. Въ застывшей позѣ, подобно статуямъ, стоятъ и придворныя дамы. Всѣ носятъ парики,—совершенно такъ же, какъ въ дни Маріанны Австрійской или въ эпоху Флавіевъ и Антониновъ въ Римѣ. Не поддается описанію жеманство, съ которымъ онѣ держатъ въ тонкихъ рукахъ платокъ, вѣеръ или чашу. Возьмите, наконецъ, красочную сторону: какая звучная гармонія получается отъ сочетанія матово-зеленыхъ, матово-розовыхъ, темно-коричневыхъ и черныхъ тоновъ ихъ одѣяній и золота діадемъ и ожерелій, дароносицъ и вѣнцовъ, копій и щитовъ!

Въ церкви Санъ Аполлинаре нуово рѣчь шла объ украшеніи средняго пространства, другими словами о непрерывномъ фризѣ, для котораго наиболѣе пригоднымъ сюжетомъ казалось, естественно, изображеніе строго спокойнаго шествія. На одной сторонѣ къ Маріи подходятъ двадцать двѣ дѣвы, на другой—къ Спасителю направляются двадцать шесть мужчинъ. Всѣ держатъ въ рукахъ вѣнки, дѣвушки носятъ на головѣ вуали и греческія діадемы. Позы, движенія—почти одни и тѣ же. Бѣлыя тоги мужчинъ ложатся тѣми же спокойно-торжественными складками, какъ и унизанныя жемчугомъ облаченія дѣвушекъ. Разъединяя отдѣльныя фигуры, вырастаютъ между ними стилизованныя пальмы.

Сопоставленіе почти одинаковыхъ фигуръ сначала можетъ показаться однообразнымъ. Потомъ очень скоро начинаешь понимать, что именно это спокойствіе, это постоянное повтореніе все того-же мотива движенія и производитъ—какъ на фризѣ Парфенона или на изображающемъ львовъ и стрѣлковъ фризѣ изъ Сузы—впечатлѣніе нескончаемаго, неизмѣннаго, вѣчнаго, то же самое впечатлѣніе, которое нынѣ стремится достигнуть Годлеръ (Hodler).

Прибавьте къ этому удивительный тактъ, съ которымъ это безымянное религіозное искусство приспособлено къ архитектонической рамѣ. Правда, молодой Гёте писалъ: «Кто хочетъ лишить искусство свободы и фантазіи, тотъ, какъ убійца, посягаетъ на его честь и его жизнь». Но вѣдь и слова никейскаго собора: «Non est imaginorum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio»—(Не изобрѣтательность художниковъ, а преданіе и законодательство католической церкви опредѣляетъ созданіе картинъ) содержатъ также глубокую мысль, объясняютъ намъ невыразимое впечатлѣніе, производимое этими памятниками, созданными не отдѣльной личностью, а духомъ церкви. Въ нихъ ничто личное и произвольное не нарушаетъ впечатлѣнія. Они звучатъ могучимъ унисономъ, подобно торжественному хоровому пѣнію.

Декоративная мощь мозаичнаго искусства прямо баснословна.

То, что современнымъ пуентиллистамъ удалось добиться лишь послѣ кропотливыхъ поисковъ—умѣнія сообщать картинѣ путемъ сопоставленія рѣзко противоположныхъ красочныхъ пятенъ яркость, способность дѣйствовать на разстояніи—уже знала, какъ нѣчто само собой понятное, эта эпоха, находившаяся еще во власти античной традиціи. Фигуры витаютъ высоко-высоко надъ головой зрителя и, однако, сила ихъ застывшихъ линій такъ велика, что онѣ вездѣсущи, всюду преслѣдуютъ насъ своими взорами. Невеликъ реестръ красокъ. Постоянно повторяются зеленые, синіе, золотые тона. И, однако, мощь этихъ сверкающихъ камней такъ велика, что они насыщаютъ и согрѣваютъ красочнымъ блескомъ все огромное пространство.

Если рядомъ съ мозаикой попадаются болѣе поздняго происхожденія фрески, какъ въ Санъ-Витале, сразу чувствуешь, какъ безсильна кисть рядомъ со стекломъ, чувствуешь, что фресковая живопись была только жалкимъ суррогатомъ мозаичнаго искусства, дерзнуть на которое могла, разумѣется, только эпоха, имѣвшая въ своемъ распоряженіи безграничныя средства и еще не знавшая принципа, гласящаго: время—деньги. А когда мы вспомнимъ о станковой живописи, вытѣснявшей, начиная съ XVII в., все больше и больше живопись фресковую, то мы невольно склоняемъ колѣни передъ искусствомъ той великой эры, которая еще ничего не знала о «движимыхъ» произведеніяхъ искусства, а видѣла въ строительствѣ и живописи только части единаго архитектурнаго искусства.

Само собою понятно: искусство *должно* было пойти по тому пути, на который оно потомъ вступило.

Всѣ тѣ чисто живописныя проблемы, за рѣшеніе которыхъ принялся Рембрандтъ, могли быть поставлены лишь послѣ того, какъ живопись пошла своей дорогой. Даже больше. Если позднѣйшимъ художникамъ удалось вложить вѣчныя идеи въ деревянную доску, въ кусокъ бумаги или полотна, то это было побѣдой человѣческаго духа надъ матеріей.

И все-таки даже подобныя соображенія ничего не могутъ измѣнить въ томъ фактѣ, что спеціальныя задачи декоративнаго искусства никогда впослѣдствіи уже не рѣшались съ такимъ классическимъ совершенствомъ, какъ въ ту эпоху, когда отдѣльная личность вообще еще не играла никакой роли, когда все и всѣ шли на службу единому, великому и мощному гармоническому цѣлому.

Начало иконной живописи.

Иллюстрація къ стихамъ Джакопоне (XV в.).

Тринадцатое столѣтіе знаменуетъ собой конецъ этой торжественной величественной декоративной живописи.

Происшедшая въ настроеніяхъ итальянскаго общества перемѣна повлекла за собой соотвѣтствующую перемѣну въ области художественнаго творчества.

Средневѣковая христіанская церковь видѣла свою главную задачу въ томъ, чтобы выставить на показъ завоеванное ею міровое господство. Церковь сдѣлалась государствомъ, духовной имперіей, существовавшей независимо рядомъ съ имперіей свѣтской. У такого государства были свои официальныя задачи, оно не хотѣло отставать отъ свѣтскаго въ блескѣ и роскоши. Римскіе императоры облачались все болѣе, по примѣру византійскихъ, въ пышный церемоніалъ древневосточныхъ владыкъ. Точно опредѣленный этикетъ предписывалъ имъ, какъ въ дни Филиппа IV, каждое движеніе, каждый поступокъ. Посланники, канцлеры, министры и совѣтники, церемоніймейстеры и кравчіе, камергеры, камеръюнкеры и пажи составляли строго обособленныя группы придворнаго штата. Каждый носилъ соотвѣтствовавшій его рангу костюмъ, соотвѣтствовавшій его титулу значокъ.

Въ переводѣ на церковный языкъ такой свѣтскій придворный регламентъ называется іерархіей. Императоръ становится папой, министръ—архіепископомъ, совѣтникъ—епископомъ, начальникъ канцеляріи—пресвитеромъ, ассистентъ—дьякономъ. Каждая изъ этихъ группъ отличается отъ другой особымъ форменнымъ костюмомъ: казулой и столой, далматикой и палліумомъ, бареттомъ и митрой. Вся совокупность духовнаго придворнаго штата противостоитъ, какъ cleros, клиръ, не имѣющему доступа ко двору laos'у, — мірянамъ.

Потомъ эта система земной іерархіи была перенесена и въ загробный міръ. Придворными дамами Маріи сдѣлались святыя дѣвы, въ дни преслѣдованія христіанъ отдавшія свое сердце небесному жениху. Придворной свитой Христа стали предтечи и апостолы, пророки и евангелисты, отцы церкви и мученики. Обязанности пажей исполняли ангелы подъ присмотромъ архангеловъ.

Средневѣковое искусство выразило въ грандіозномъ видѣ духъ этой празднично-офиціальной церкви, ставшей всецѣло дворомъ и государствомъ. Нѣкоторымъ образомъ вспоминаются портреты Веласкеса. Само собой понятно, что въ этихъ произведеніяхъ не было ничего такого, чѣмъ болѣе позднее искусство, стремившееся дѣйствовать на народныя массы, пыталось вліять на душу зрителя. Византійскій императоръ не нуждается въ состраданіи. Онъ—владыка Божьей милостью. Съ высоты, окутанной безмолвіемъ, смотритъ онъ внизъ на чернь. Непроницаемымъ должно быть выраженіе его лица. Трепетъ губъ не долженъ выдавать скрывающихся за лбомъ помазанника мыслей. Въ глубокомъ молчаніи обязанъ пребывать придворный штатъ. Этотъ торжественно напыщенный церемоніалъ сообщаетъ произведеніямъ мозаичной живописи ихъ ярко феодальный, высокомѣрно-замкнутый характеръ. Никогда Христосъ не изображается плебеемъ, страдальцемъ и распятымъ, какъ въ позднѣйшей монашеской живописи. Никогда не встрѣчаются здѣсь мученики, эти избитые рабы, съ топорами, врѣзавшимися въ голову, съ ножами, торчащими изъ живота, со стрѣлами въ груди, съ клещами, вонзившимися въ бедро, о которыхъ Гёте писалъ: «Бѣдные художники! Что имъ приходится рисовать: убійцъ или экстатиковъ, преступниковъ или юродивыхъ».

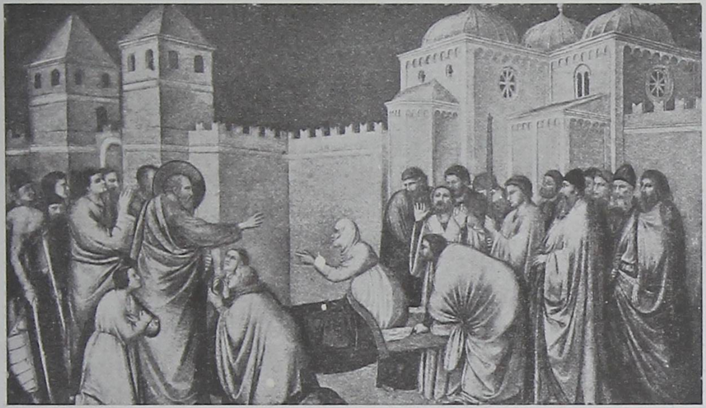
Византійскій императоръ не подвергается пыткамъ, онъ—царь. Вотъ почему и Христосъ появляется только въ видѣ пантократора, всевластнаго государя. Въ торжественной позѣ сидитъ Онъ, окруженный своимъ придворнымъ штатомъ, поставивъ ногу на земной шаръ,—символъ византійскаго государства. Если за несовершеннолѣтіемъ сына регентшей является императрица, то въ мозаичной живописи эпохи почетное мѣсто получаетъ Марія. Она тоже изображается не царицей скорби, не съ мечомъ, пронзившимъ ея сердце, она—мать Бога, theotokos, на колѣняхъ которой гордо и царственно сидитъ наслѣдникъ престола, весь преисполненный сознанія ожидающаго его призванія—правителя государства. Не черная вуаль покрываетъ, какъ на позднѣйшихъ картинахъ, ея голову, а сверкающая корона. Не менѣе драгоцѣнная дѣтская корона вѣнчаетъ голову наслѣдника.

И подобно тому, какъ король-солнце носилъ парикъ Allonge, —символъ богоподобія, такъ византійскихъ императоровъ изображали въ память бога Геліоса, бога-солнца, съ сіяющимъ нимбомъ вокругъ головы. Въ небесномъ царствѣ этотъ нимбъ превратился въ ореолъ. Вокругъ головы Христа онъ сіяетъ ярче, чѣмъ вокругъ головы Его придворныхъ, образующихъ вокругъ Него торжественный cercle. На мозаикахъ всегда съ догматической точностью опредѣлены ихъ рангъ и положеніе—сообразно предписаніямъ, написаннымъ для придворнаго церемоніала императоромъ Константиномъ Порфирогенетомъ. Когда изображаются Христосъ и Марія, то уже ихъ болѣе высокій ростъ указываетъ на величіе государя и государыни. Придворные меньше ростомъ и тѣмъ меньше, чѣмъ ниже ихъ рангъ. У каждаго знаки его почетной должности, какъ оправдательный документъ, свидѣтельствующій о его принадлежности къ небесному придворному чину. Оба главныхъ апостола, Петръ и Павелъ, имѣютъ право находиться ближе другихъ къ Его Величеству, тогда какъ остальные стоятъ на болѣе или менѣе почтительномъ отъ Него разстояніи, въ строгой зависимости отъ старшинства и титула. А всѣ они одинаково неприступны вѣрующимъ. Подобно желѣзнымъ скрижалямъ христіанскаго ученія, высятся они передъ ними, эти оберъ-прокуроры вѣчности, эти строгіе стражи небеснаго corpus juris, съ лицами ревнивыхъ судей, съ мрачно-испытующими взорами, проникающими въ сердце каждаго.

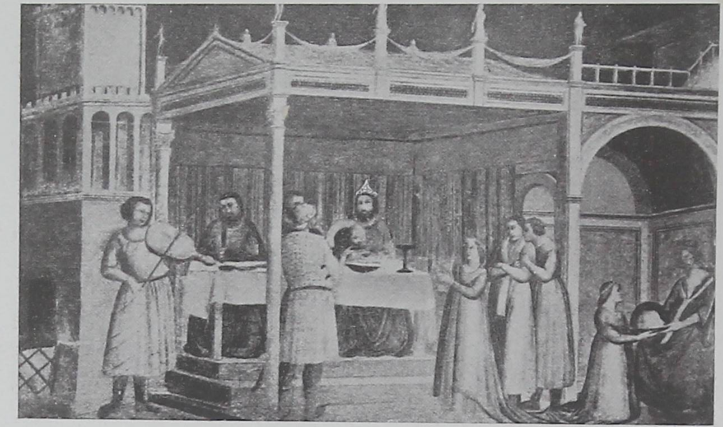
Противъ этой іерархической системы поднялось, становившееся съ теченіемъ времени все болѣе грознымъ и всеобщимъ, движеніе, исходившее изъ нѣдръ народа. Сердце вѣрующаго было неудовлетворено. Какъ въ эпоху романтизма, люди жаждали религіи чувства, жаждали человѣческаго задушевнаго отношенія къ Божеству. Люди хотѣли имѣть святыхъ не величественныхъ, а кроткихъ, не неприступныхъ, а добрыхъ. Люди хотѣли не благоговѣть, а восхищаться и любить.

Подобныя движенія отличаются всегда еретическимъ характеромъ. Петръ Вальдусъ, нѣсколько напоминавшій мечтателей эпохи реформаціи или апостоловъ современной арміи спасенія, былъ поэтому церковью осужденъ, какъ еретикъ. Иная судьба постигла Франциска Ассизскаго, ставшаго въ Италіи рупоромъ религіозныхъ потребностей массы. Утверждая статуты францисканскаго ордена, папа съ дипломатической ловкостью подчинилъ интересамъ церкви движеніе, первоначально направленное противъ нея.

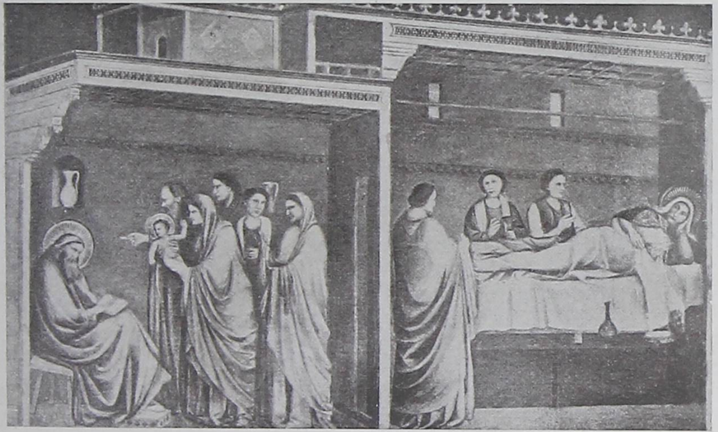
Успѣхъ Франциска Ассизскаго объясняется, какъ извѣстно, потрясающимъ вліяніемъ, которое онъ оказывалъ, какъ проповѣдникъ. До него проповѣди, посколько о нихъ вообще можно говорить, произносились на латинскомъ языкѣ и отличались ученостью. Францискъ проповѣдывалъ на итальянскомъ языкѣ, слогомъ, понятнымъ народу. Ничего новаго онъ въ сущности не говорилъ. Онъ повторялъ лишь слова Библіи. И однако никто не зналъ тогда Священнаго Писанія. Въ средневѣковомъ культѣ тексты Евангелія занимали послѣднее мѣсто. И потому его слова зажигали, точно это были слова совершенно новыя. Христа знали только, какъ Сына Божьяго, Мадонну—только,



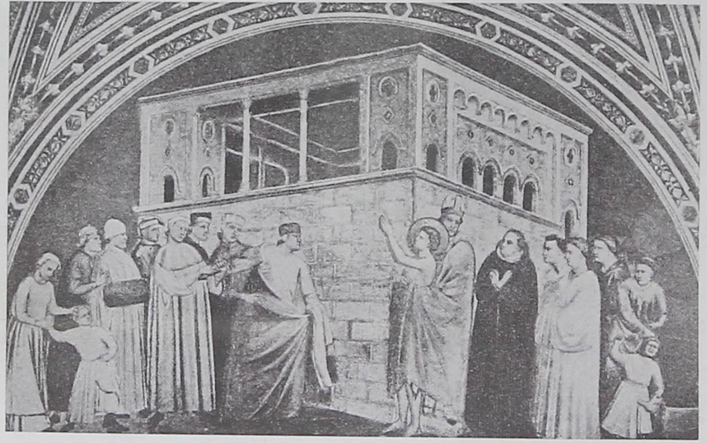
Джьотто. Св. Іоаннъ воскрешаетъ Друзіану.



Джьотто. Пиръ Ирода.

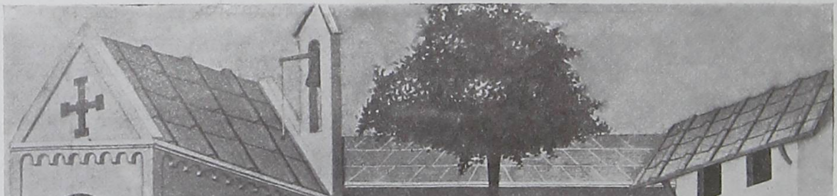


Джьотто. Рожденіе Св. Іоанна.



Джьотто. Отреченіе Св. Франциска отъ наслѣдства.

Таддео Гадди. *Марія съ Іисусомъ.*



Лоренцетти. *Исцѣленіе Св. Умилитой больного.*

какъ небесную царицу. Теперь люди узнали человѣка Іисуса, узнали добрую и милую Марію. Слушатели были тронуты до слезъ, когда Францискъ разсказывалъ о бѣдномъ малюткѣ, лежавшемъ въ ясляхъ, о чужеземныхъ трехъ волхвахъ, привезшихъ Ему подарки, о бѣдной матери, стоявшей у креста, на которомъ былъ распятъ ея Сынъ. И люди не только слышали, но и видѣли. Проповѣдуя на Рождествѣ о рожденіи Спасителя въ Греччьо, Францискъ показывалъ всю сцену in natura: вплоть до быка и осла, согрѣвавшихъ своимъ дыханіемъ мерзнувшаго младенца.

Теперь хотѣли видѣть и на картинахъ всѣ тѣ событія, о которыхъ такъ трогательно повѣствовалъ Францискъ, а мозаичное искусство совершенно не годилось для изображенія подобныхъ темъ. Декоративный стиль пригоденъ лишь для обработки торжественныхъ сюжетовъ. Сантиментальная тема противорѣчила бы стилю монументальной стѣнописи, не говоря уже о томъ, что мозаичная техника вообще не подходила къ передачѣ болѣе нѣжныхъ оттѣнковъ чувства.

Мѣсто мозаичной живописи стала теперь все больше занимать картина. Святые уже не носились неприступно высоко надъ головами людей въ абсидѣ или на стѣнахъ. Въ придѣлахъ стали теперь разставлять деревянныя доски, картины «движимыя», не сросшіяся съ архитектурой, картины, въ непосредственной близости къ которымъ вѣрующій могъ творить свою молитву.

Въ высшей степени интересно прослѣдить, какъ подъ вліяніемъ воцарявшагося лиризма эпохи всѣ темы были переведены на языкъ лирической чувствительности.

Христосъ, какъ уже было упомянуто, изображался въ мозаичномъ искусствѣ только, какъ византійскій императоръ, поставившій съ чувствомъ безпредѣльнаго величія свою ногу на земной шаръ. Тема о Распятіи трактовалась рѣдко, да и то только въ духѣ величественной ритмики линій. Теперь рѣчь шла о томъ, чтобы возбудить въ зрителѣ состраданіе, заставить трепетать его нервы. Въ искусствѣ францисканцевъ мѣсто небеснаго царя занимаетъ поэтому избиваемый, къ кресту пригвождаемый назареянинъ. Въ Его глазахъ нѣмая кротость. Ангелы собираютъ въ кубки льющуюся изъ раны кровь. Чувства, которыя зритель долженъ былъ вынести изъ созерцанія картины, комментируются сверхъ того фигурами, стоящими у креста. Сложивъ руки, смотритъ Іоаннъ безутѣшно внизъ. Вдохновеннымъ взоромъ глядитъ вверхъ Іосифъ Аримафейскій. Марія падаетъ въ обморокъ. Рыдая обхватила ноги Іисуса Марія Магдалина. Иногда къ библейскимъ фигурамъ присоединены благочестивые пастыри, въ особенности—св. Францискъ, поднимающій свои затуманенные слезами глаза къ Спасителю.

Тема Снятія со креста также давала возможность показать, какъ друзья Христа цѣлуютъ Ему ноги или бережно опускаютъ на землю Его израненное тѣло. Изображая Тайную Вечерю, художники пытаются воспроизвести витающее надъ всей сценой скорбное чувство разлуки. Въ особенности же характерно, что въ центрѣ культа становится теперь Марія. Ближе трагической фигуры Христа была чувствитель-

36/85

Библиотека им. Н. Островского г. Новосибирск

нымъ сердцамъ ея нѣжная женственность. Само собой понятно, что не о жанровыхъ семейныхъ сценахъ слѣдующаго столѣтія идетъ въ данномъ случаѣ рѣчь, такъ какъ искусство все же находилось еще во власти тысячелѣтней традиціи. Какъ въ мозаичной живописи, такъ и здѣсь художники избѣгаютъ всякую реалистическую разработку деталей. Декоративное чутье было все еще сильно развито.

Прямые носы, миндалевидные глаза, костлявые пальцы, рѣзкія складки одѣяній—всѣ эти черты, считаемыя обыкновенно характерными признаками этихъ раннихъ Мадоннъ, объясняются тѣмъ, что художники все еще продолжали стремиться воздѣйствовать на зрителя на далекомъ разстояніи. Съ другой стороны достаточно ярко бросается въ глаза отличіе отъ раннихъ картинъ. Въ мозаичной живописи Марія изображалась обыкновенно одна въ античной позѣ молитвы. Рѣже встрѣчалась Мадонна съ младенцемъ Христомъ, хотя, по словамъ легенды, уже евангелистъ Лука написалъ подобную картину. Но и въ такомъ сочетаніи Марія сохраняла свою величественную и важную неподвижность. Въ строго-фронтальной позѣ сидитъ она съ сверкающей короной на головѣ, держа на колѣняхъ маленькаго принца, сидящаго въ такой же фронтальной позѣ. Въ Мадоннахъ, созданныхъ францисканцами, новизна сказывается уже во внѣшности обѣихъ фигуръ. Только очень рѣдко носитъ Марія корону. Въ большинствѣ случаевъ она служанка, la donna umile, о которой проповѣдывалъ св. Францискъ. На ней простое платье. Темный плащъ покрываетъ ея голову. Также точно и младенецъ Христосъ почти никогда не носитъ того пышнаго, усѣяннаго звѣздами, костюма, въ который Его раньше рядили. Теперь Его изображаютъ или полуголымъ или завернутымъ въ платокъ. Наслѣдникъ небеснаго царства сталъ бѣднымъ ребенкомъ, родившимся въ ясляхъ. Картина должна возбудить уже не представленіе о придворномъ этикетѣ и благородствѣ происхожденія, а чувство умиленія.

Мѣняется соотвѣтствующимъ образомъ и выраженіе лицъ.

До сихъ поръ Марія изображалась возсѣдающей въ торжественномъ величіи на тронѣ. Она—не мать, а царица. Вспоминается поза дарующихъ аудіенцію государей на испанскихъ картинахъ. Теперь она завоевываетъ симпатіи народа точно такимъ же образомъ, какъ въ XVIII в. Марія Антуанетта, которая стала coram publico—на глазахъ у всѣхъ—кормить наслѣдника. Она нѣжна къ ребенку. Она взяла Его на руку, а другой держитъ Его маленькую ручку. Или она подставляетъ руку подъ Его ножку, такъ какъ ребенокъ хочетъ встать. Или она смотритъ внизъ на Него, точно неслышно бесѣдуя съ Нимъ, или прижимаетъ Его нѣжно къ груди, точно въ порывѣ влюбленности, или, наконецъ, растегиваетъ корсажъ, чтобы накормить Его.

Христосъ въ свою очередь сдѣлался настоящимъ ребенкомъ. Только изрѣдка употребляются теперь церковные мотивы: въ одной рукѣ Онъ держитъ свитокъ Писанія, другой благословляетъ. Преобладаютъ въ большинствѣ случаевъ мотивы дѣтской жизни: желая встать, Онъ хватается за плащъ или головной платокъ матери, или Онъ беретъ ея грудь, брыкается ножками и слѣдитъ глазенками за

какимъ-то предметомъ, привлекшимъ Его вниманіе, или, наконецъ, Онъ обнимаетъ шею матери, играетъ ножкой, высвобождается изъ объятій матери, чтобы сползти на землю. Даже въ тѣхъ, уже почти исключительныхъ случаяхъ, когда Онъ дѣлаетъ благословляющій жестъ, Онъ двигаетъ рукой такъ неуклюже, какъ младенецъ, повторяющій заученное движеніе.

И не только между матерью и сыномъ возстановлены чисто человѣческія отношенія. Оба обращаются теперь также къ зрителю. Склонивъ голову, точно внимаетъ Марія мольбамъ людей. Ребенокъ, припавшій къ материнской груди, часто производитъ такое впечатлѣніе, будто смотритъ на зрителя. Неожиданно зафиксировано множество новыхъ мотивовъ движенія. Множество новыхъ оттѣнковъ чувствъ получило свое выраженіе. Чтобы усилить настроеніе, вызываемое картиной, часто привлекается музыка. Маленькіе ангелочки въ красныхъ или синихъ одѣяніяхъ играютъ для младенца Христа на скрипкахъ и мандолинахъ. Пусть величіе пошло на убыль,—тѣмъ больше выиграла отъ этого сердечность.

Подобный же переводъ съ языка возвышенной торжественности на языкъ задушевной лирики можно прослѣдить и на другихъ сюжетахъ. Раньше Благовѣщеніе изображалось такъ, что къ спокойно стоящей Маріи подходитъ крылатый геній, поднимая руку для благословенія. Теперь на первомъ планѣ стоятъ оттѣнки чувствъ. Иногда ангелъ опускается на колѣни, а Марія отворачивается въ порывѣ робкаго смущенія. Иногда онъ подходитъ къ ней, а она складываетъ на груди руки и опускаетъ головку, сознавая себя недостойной постигшей ее благодати. При смерти Маріи присутствуютъ апостолы и ангелы, глядящіе на умирающую съ участливымъ состраданіемъ. Раньше изображенія вѣнчанія Маріи были холодными церемоніальными картинами. Теперь она складываетъ на груди руки съ мечтательной кротостью, а Спаситель благословляетъ ее. Съ радостнымъ удивленіемъ слѣдятъ за всѣмъ происходящимъ святые и ангелы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ.

Всякая попытка связать происшедшій въ художественномъ творчествѣ переворотъ съ именами опредѣленныхъ художниковъ дѣло, конечно, рискованное. Передъ нами, какъ и раньше, религіозно-церковное искусство, получавшее свой отпечатокъ отъ эпохи, а не отъ личности художника.

По обычному утвержденію первымъ покинулъ пути мозаичнаго искусства Джьованни *Чимабуе* изъ Флоренціи. На знаменитой картинѣ, торжественно перенесенной въ 1276 г. народомъ изъ мастерской художника въ церковь Санта-Марія-Новелла, Марія изображена, какъ Donna umile, а младенецъ Христосъ въ рубашенкѣ. Схема фронтальнаго положенія нарушена. Ребенокъ Христосъ уже не стоитъ прямо, а сидитъ на колѣняхъ Маріи. Легкій наклонъ ея головы, а также ея взоръ намекаютъ на то, что она добрѣе и смиреннѣе своихъ предшественницъ. Можетъ быть, въ этомъ именно смыслѣ утверждалъ Вазари, что Чимабуе внесъ въ искусство «больше любви».

Въ области алтарной живописи обнаружили позже большую продуктивность *Аньоло* и *Таддео Гадди* во Флоренціи. Въ другихъ городахъ выдавались *Барнаба да-Модена* и *Витале да-Bologna*. Еще деликатнѣе и нѣжнѣе были сіенцы. Именно потому, что у нихъ не было чувства монументальности, бывшаго у каждаго флорентійца въ крови, именно потому, что рядомъ съ мужественными тосканцами они воплощали скорѣе женственное теченіе въ искусствѣ, сумѣли они тѣмъ чище воплотить то, чего требовала чувствительная эпоха францисканцевъ.

Флорентійскія Мадонны отличаются обыкновенно чѣмъ-то массивнымъ. Размахъ силуэта и энергія движеній не совсѣмъ вяжутся съ настроеніемъ, которое онѣ должны выразить. Творенія сіенскихъ мастеровъ, напротивъ, дышатъ граціей, дѣвичьей миловидностью. Охотно останавливается взоръ на этихъ очаровательныхъ эфирныхъ существахъ съ ихъ стройной, готически гибкой прелестью. Часто вздымается надъ задумчиво-мечтательной Мадонной балдахинъ. Кругомъ стоятъ дѣвушки и взоръ ихъ покоится со сладкой меланхоліей на Маріи. Изящные ангелочки играютъ на скрипкахъ, органахъ и гитарахъ, или подносятъ младенцу Христу плоды, лиліи и розы въ золотыхъ чашахъ.

Какъ въ мозаичной живописи, Марія и Младенецъ еще часто носятъ сверкающія короны и горностаемъ опушенныя облаченія. Тѣмъ привлекательнѣе контрастъ между царственной пышностью украшеній и робкимъ застѣнчивымъ поведеніемъ обоихъ. Большая Мадонна *Дуччьо* въ соборѣ установила основную тему. Все въ новыхъ варіаціяхъ воспроизводили эту мелодію *Мео да-Сіена*, *Гвидо Граціани*, *Липпо Мемми*, *Симоне Мартино* и *Пьетро Лоренцетти*. Присоединимъ къ нимъ еще двухъ умбрійцевъ *Алегретто Нуци* и *Оттавіано Нелли*. Хотя они и жили позже, въ ихъ картинахъ замираютъ гармоническимъ аккордомъ настроенія, внесенныя въ живопись Францискомъ Ассизскимъ.

Джьотто.

Люди хотѣли имѣть святыхъ близко около себя. И вотъ святые спустились съ высоты церковной абсиды на алтарь. Въ придѣлахъ разставлялись картины, передъ которыми вѣрующіе могли склонить колѣни. Подъ вліяніемъ господствовавшаго кругомъ францисканскаго духа подверглось глубокимъ измѣненіямъ и искусство декоративное.

Успѣхъ Франциска Ассизскаго коренился въ томъ, что онъ разсказывалъ слушателямъ просто и ясно жизнь Христа. Выяснилось, что картина, разъ она разсказываетъ, повѣствуетъ, также можетъ стать важнымъ средствомъ религіознаго обученія народа. Въ средневѣковыхъ произведеніяхъ рѣчь шла исключительно о торжественности и величественности. Окруженное золотымъ блескомъ, смотрѣло Божество гипнотизирующимъ взоромъ строгаго судьи внизъ на человѣка.

Теперь церкви превратились какъ бы въ иллюстрированныя книги. Уже Григорій Великій сказалъ: «Picturis eruditur et confirmatur populus.»—«Просвѣщайте и укрѣпляйте народъ въ вѣрѣ при помощи картинъ». Художники старались достигнуть этой цѣли тѣмъ, что отказывались отъ прежняго, чисто декоративнаго характера картинъ и принялись разсказывать народу въ удобопонятной формѣ жизнь святыхъ. Не было недостатка въ стѣнныхъ плоскостяхъ, такъ какъ итальянская готика значительно разнится отъ сѣверной. На сѣверѣ нѣтъ собственно стѣнъ. Архитектурная постройка состоитъ изъ однихъ стремящихся вверхъ элементовъ. Для живописи оставались одни только окна. Въ Италіи, напротивъ, вертикальный принципъ никогда не доводился до той крайности, какъ на сѣверѣ. Вліяла ли здѣсь античная традиція, дѣйствовали ли климатическія условія,—какъ бы тамъ ни было, готическія церкви Италіи идутъ, подобно греческимъ храмамъ, не вверхъ, а вширь. Просторная тѣнистая внутренность этихъ церквей позволяетъ находить защиту отъ солнца.

Итакъ: здѣсь художники имѣли въ своемъ распоряженіи все пространство стѣны. А для этихъ большихъ, поучающихъ народъ, стѣнныхъ картинъ, которыя теперь были въ спросѣ, уже не годилась мозаичная живопись. Она стоила бы слишкомъ дорого, не говоря уже о томъ, что ея сверкающій блескъ противорѣчилъ принципамъ нищенствующаго ордена и тому впечатлѣнію простоты, которое теперь стремились вызвать.

Такъ возникла въ XIII в. рядомъ съ картинами—иконами и живопись фресковая. Если съ одной стороны рядомъ со сросшимися съ архитектурой произведеніями становится картина «движимая», то съ другой стороны, декоративная живопись мѣняется въ томъ смыслѣ, что не только украшаетъ, но и поучаетъ, и что картины создаются уже не изъ пестрыхъ камней и стекла, а кистью.

Само собой понятно, что подобныя перемѣны происходятъ не сразу. Связывать ихъ съ личностями опредѣленныхъ художниковъ—до извѣстной степени произвольно. Уже мозаичная живопись исходящихъ среднихъ вѣковъ вступила на путь искусства повѣствующаго. Первое послѣдствіе этого поворота заключалось въ томъ, что художники были вынуждены обратить больше вниманія и на окружающую среду. Картина съ литературнымъ сюжетомъ останется непонятой, если почва, деревья, горы и т. д. не указываютъ на то мѣсто, гдѣ происходитъ дѣйствіе. Не трудно прослѣдить, какъ въ болѣе поздней мозаичной живописи все чаще привлекается пейзажъ въ качествѣ комментарія къ разсказу.

На мозаикахъ, созданныхъ Якопо Торрити въ 1291—95 гг. въ Римѣ въ Латеранскомъ соборѣ и въ церкви Санта-Марія-Маджьоре, изображенъ, напр., новый Іерусалимъ: городъ, у вратъ котораго стоитъ херувимъ, стѣны котораго стерегутъ апостолы Петръ и Павелъ. Весь широкій передній планъ занимаетъ рѣка Іорданъ, на волнахъ которой качаются лебеди и ладьи, на берегу которой среди цвѣтовъ и птицъ играютъ дѣти. Въ Санта-Марія въ Трастевере изображены мозаичнымъ образомъ цѣлые эпизоды изъ житія Маріи. Передъ зрителемъ проходятъ: Благовѣщеніе, рожденіе Младенца, приношеніе во храмъ, поклоненіе волхвовъ и Успеніе,—и всѣ эти эпизоды развертываются на довольно детально разработанномъ пейзажномъ или архитектурномъ фонѣ.

Джьотто не явился такимъ образомъ совершенно внезапно. Онъ просто слѣдовалъ теченію, опредѣлившемуся уже до него. Видѣть въ его выступленіи явленіе изъ ряда выходящее нельзя уже и потому, что онъ былъ сначала не болѣе, какъ помощникомъ другого мастера, который и предписалъ ему точно, по какому пути ему итти.

Два года послѣ смерти св. Франциска (1228) было рѣшено построить въ Ассизи церковь въ его память. Въ серединѣ столѣтія какой-то неизвѣстный художникъ сталъ расписывать стѣны нижней части церкви сценами изъ жизни Христа и св. Франциска. Его преемникомъ былъ Джьованни Чимабуе, а среди его учениковъ находился и прежній пастухъ Джьотто. Чимабуе предоставилъ въ его самостоятельное вѣдѣніе выполненіе изображеній изъ легенды о св. Франциске на стѣнахъ верхней части церкви. Отчасти на основаніи разсказовъ монаховъ, отчасти на основаніи біографіи святого, написанной Бонавентурой, изображена здѣсь съ эпической детальностью жизнь святого со всѣми ея чудесными событіями.

И только послѣ того, какъ Джьотто прославился этими произведеніями, посыпались, на него всѣ тѣ большіе заказы, которые заставили его переходить изъ одного города Италіи въ другой. Въ малень-

кой церкви на Аренѣ въ Падуѣ разсказалъ онъ въ 37 фрескахъ жизнь Іисуса и Маріи, присоединивъ въ видѣ предисловія легенду о родителяхъ Маріи, взятую изъ протоевангелія Якова. Значительные циклы, до насъ не дошедшіе, были имъ созданы и въ Римѣ, Неаполѣ, Равеннѣ и Римини. Въ 1334 году вернулся онъ въ родную Флоренцію, гдѣ выстроилъ колокольню собора и развернулъ энергическую дѣятельность также и въ качествѣ художника. Во Флоренціи тоже возникла францисканская церковь Санта-Кроче. За ея украшеніе и принялся Джьотто. Въ двухъ придѣлахъ изобразилъ онъ легенду о Іоаннѣ Крестителѣ и (вторично) легенду о св. Францискѣ. Онъ умеръ три года спустя послѣ своего возвращенія, 8 января 1337 г.

Изъ этого перечня произведеній Джьотто уже видно, какой переворотъ въ итальянской живописи связанъ съ его выступленіемъ. Путь уже былъ намѣченъ, но Джьотто первымъ вступилъ на него рѣшительно. Другими словами, старое искусство изображало только подчиненное правиламъ этикета, навѣки окаменѣвшее, спокойное величіе божественнаго начала, показывало его глазамъ въ его іератической неподвижности, царящимъ внѣ времени и пространства. Попытки изображать сцены, полныя движенія, дѣлались рѣдко, да и отличаются онѣ робостью. Обычно святые стоятъ спокойно, держа въ рукѣ свои аттрибуты. Одинъ—модель церкви, другой—книгу.

Джьотто первымъ внесъ въ искусство дѣйствіе, изображалъ не покой, а движеніе, не внѣвременное, а происходящее во времени. Мѣсто отдѣльныхъ торжественныхъ фигуръ заняли у него картины многофигурныя, рѣчь идетъ уже не о вѣчномъ, а о событіяхъ, поступкахъ, фактахъ. По картинѣ можно прочесть легенду, какъ по книгѣ. Живопись, до сихъ поръ бывшая лишь декоративнымъ украшеніемъ зданій, стала теперь вмѣстѣ съ тѣмъ и своего рода картинной грамотой, повѣствовавшей неграмотнымъ объ исторіи вѣроученія. Кажется, нѣтъ надобности подчеркивать, что Джьотто долженъ былъ сначала создать массу новыхъ средствъ выраженія, чтобы рѣшить эту задачу.

Раньше рѣчь шла только объ изображеніи покоя. Теперь надо было воспроизводить фигуры лежащія, скорчившіяся, носящіяся въ воздухѣ. Раньше выраженіе лицъ было однообразно-строгимъ, потомъ оно сдѣлалось однообразно-кроткимъ и добрымъ. Съ такимъ ограниченнымъ репертуаромъ Джьотто ничего не могъ подѣлать. Необходимо было создать новыя выраженія не только для самыхъ разнообразныхъ движеній тѣла, но и для самыхъ разнообразныхъ страстей и чувствъ. И эту задачу онъ рѣшилъ мастерски.

Посмотрите, съ какою увѣренностью передаетъ онъ фигуры, носящіяся въ воздухѣ—напр., на картинѣ, изображающей вознесеніе на небо св. Франциска. Взгляните на выраженіе лица отца, который на картинѣ, гдѣ Францискъ отрекается отъ своего наслѣдства, хочетъ броситься на него, тогда какъ другіе удерживаютъ его; или какъ на картинѣ, гдѣ Францискъ проповѣдуетъ передъ Гоноріемъ, папа и кардиналы смотрятъ испытующе на проповѣдника; или, наконецъ, какъ благоговѣйно на другой картинѣ внимаютъ его словамъ мужчины и женщины изъ простонародья. И не только такія сравнительно

спокойныя движенія души, но и сильнѣйшіе аффекты сумѣлъ онъ выразить правдиво, никогда не впадая въ преувеличеніе.

Обратите вниманіе, какъ на картинѣ воскрешенія юноши женщины поднимаютъ покрывало съ окаменѣвшими отъ испуга глазами, или какъ на картинѣ избіенія вифлеемскихъ младенцевъ въ Ассизи матери падаютъ въ безпамятствѣ, пытаются съ воемъ защитить своихъ дѣтей или съ безумнымъ крикомъ удерживаютъ палачей.

Ко всему этому необходимо прибавить еще ту внезапность, съ которой онъ перенесъ фигуры изъ прежней внѣпространственности въ опредѣленную мѣстность, соединивъ и сплотивъ ихъ къ новой жизненной дѣятельности на землѣ, на вольномъ воздухѣ, на улицахъ и площадяхъ города. Если принять въ разсчетъ все сказанное, то станетъ понятнымъ, что онъ производилъ на современниковъ огромное впечатлѣніе уже какъ простой техникъ, и что Боккаччьо могъ написать о немъ въ Декамеронѣ слѣдующія слова:

«Джьотто былъ такимъ геніальнымъ художникомъ, что не было въ природѣ ничего такого, чего бы онъ не изобразилъ такъ, что оно не только было похоже на данный предметъ, но и казалось самымъ этимъ предметомъ».

И, однако, слѣдуетъ остерегаться подходить къ твореніямъ Джьотто съ реалистическимъ масштабомъ, заимствованнымъ у болѣе позднихъ эпохъ. Иначе вы не проникнете въ мастерскую его духа. Вы рискнете принять за слабость то, въ чемъ его сила, усмотрѣть безсиліе тамъ, гдѣ дѣйствовало лишь сознательное и очень стильное нежеланіе.

Вѣдь болѣе чѣмъ ясно, что самый посредственный художникъ кватроченто или нашихъ дней производитъ болѣе близкое къ природѣ впечатлѣніе, чѣмъ Джьотто. Правда, иногда, когда ему приходится изображать что-нибудь исключительное, экзотическое, онъ поражаетъ насъ почти совершенно современнымъ натурализмомъ Среди свиты, сопровождающей трехъ волхвовъ въ церкви въ Ассизи, встрѣчаются чудесные образчики монгольской расы съ приплюснутыми носами, желтымъ цвѣтомъ лица и черными, какъ эбеновое дерево, волосами. Не менѣе бросаются въ глаза своей этнографической точностью головы нубійцевъ въ церкви Санта-Кроче. Если подобныя черты бросаются въ глаза, то это показываетъ, какъ рѣдки онѣ у Джьотто.

У него преобладаетъ тотъ же однообразный типъ, какъ у его предшественниковъ: лица жесткія, безличныя, точно вырѣзанныя изъ дерева, съ выступающей впередъ скулой, съ миндалевидными глазами, съ прямымъ, такъ называемымъ греческимъ носомъ. Тамъ, гдѣ встрѣчаются неодѣтыя фигуры, какъ на картинахъ, изображающихъ Крещеніе Христа или Крестныя муки Спасителя, рисунокъ нагого тѣла носитъ совершенно общій характеръ. Что же касается костюма, то въ отдѣльныхъ случаяхъ, какъ, напр., на картинѣ, изображающей поклоненіе волхвовъ, художникъ пользовался современными модами. И однако это встрѣчается лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ противополагаетъ простыхъ смертныхъ святымъ. Послѣднихъ онъ одѣваетъ въ торжественный, идеальный костюмъ, унаслѣдованный

средними вѣками отъ античнаго міра. На нихъ тога, туника и сандаліи. Голова непокрыта.

Какъ изобразитель животныхъ, Джьотто также далекъ отъ природы, какъ и въ качествѣ изобразителя человѣка.

Дворовый песъ, прыгающій вокругъ св. Іоакима на одной изъ падуанскихъ фресокъ, лошадь, ищущая кормъ, на картинѣ, изображающей, какъ Францискъ отдаетъ бѣдняку свое платье, оселъ на картинѣ, гдѣ Францискъ заставляетъ воду бить изъ скалы, три верблюда на картинѣ, изображающей поклоненіе волхвовъ, въ Ассизи— вотъ самыя натуралистически-точныя воспроизведенія животныхъ, встрѣчающіяся у Джьотто. Овцы, которыхъ бывшій мальчикъ-пастухъ, несомнѣнно, хорошо зналъ, кажутся въ сравненіи съ овцами Шарля Жака лишь набросанными въ общихъ чертахъ эскизами. А если приложить къ большинству изображенныхъ имъ животныхъ масштабъ натурализма, то придется сказать, что они вообще похожи не столько на настоящихъ животныхъ, а скорѣе на дѣтскія игрушки.

Еще болѣе странное впечатлѣніе производятъ его задніе планы. Какъ ни правдивы отдѣльныя части этихъ построекъ—въ общей совокупности они не создаютъ вѣрнаго природѣ фона. Слишкомъ малые размѣромъ, они неправильно нарисованы въ смыслѣ перспективы и не стоятъ въ правильномъ соотношеніи съ человѣческими фигурами. Люди часто больше тѣхъ домовъ, въ которыхъ живутъ. Правда, на нѣкоторыхъ изъ его послѣднихъ картинъ, напр., въ придѣлѣ Перуцци въ Санта-Кроче, архитектоническій сценарій представляетъ уже почти органическое цѣлое. Обычно, однако, его зданія похожи не столько на настоящія, а скорѣе на церковныя модели, изготовлявшіяся тогда косматами. Дворецъ папы вмѣщаетъ почти одну только кровать, на которой онъ спитъ. Люди всходятъ по совершенно невозможнымъ лѣстницамъ.

Примитивенъ Джьотто и какъ пейзажистъ (если къ нему приложить мѣрило натурализма). Природа состоитъ у него обыкновенно изъ странно зубчатыхъ голыхъ скалъ, на которыхъ кое-гдѣ растутъ деревья, а вся листва деревьевъ состоитъ, въ свою очередь, въ лучшемъ случаѣ изъ дюжины листьевъ, точно сдѣланныхъ изъ жести. Живописные элементы пейзажа—рѣки, долины, холмы и лѣса, ихъ веселая или мрачная растительность для него совершенно не существовали.

Даже и его колоритъ далекъ отъ природы.

Подобно тому, какъ, съ одной стороны, онъ окрашиваетъ лошадей въ красный цвѣтъ, а деревья въ голубой, такъ, съ другой стороны, онъ не указываетъ и на тотъ матеріалъ, изъ котораго сдѣланы предметы, одинаково изображая и архитектурныя зданія, и платья, и тѣло людей.

Однажды Корнеліусъ замѣтилъ Риделю, очень гордившемуся натуралистическимъ воспроизведеніемъ свѣтового эффекта: «Вы достигли въ совершенствѣ того, чего я всю жизнь изъ принципа избѣгалъ». Въ этихъ словахъ скрыта та точка зрѣнія, съ которой слѣдуетъ

подходить къ оцѣнкѣ картинъ Джьотто. То, что сдѣлало средневѣковое искусство столь великимъ, что давало ему жизнеспособность, было его удивительное чутье декоративности. У Джьотто это чувство декоративности уже не могло, конечно, обнаружиться въ чистомъ видѣ. Стремленіе повѣствовать и въ то же время украшать—такая задача была все же компромиссомъ, чреватымъ извѣстными, чисто-эстетическими недостатками.

Когда вы послѣ Венеціи или Равенны посмотрите на падуанскія фрески Джьотто, то у васъ получится впечатлѣніе нѣкотораго декаденса. Между тѣмъ, какъ тамъ рѣчь шла о цѣльной архитектурной красотѣ, здѣсь къ стѣнамъ точно приклеены, органически съ ними не связанныя, раскрашенныя картинки. И все-таки! Насколько вообще тогда было возможно соединить въ одномъ лицѣ разсказчика и декоратора, Джьотто сдѣлалъ это въ самомъ грандіозномъ масштабѣ. Если онъ съ одной стороны открываетъ новую эпоху тѣмъ, что, подчиняясь духу времени, становится первымъ разсказчикомъ, то своимъ художественнымъ значеніемъ онъ всецѣло обязанъ тому обстоятельству, что не совсѣмъ отказался и отъ того, что составляло вѣчную цѣнность средневѣковаго искусства.

Все, что въ его картинахъ можетъ быть истолковано, какъ погрѣшность противъ вѣрности природѣ, объясняется не его безсиліемъ, какъ художника, а требованіями декоративнаго стиля. Въ той суверенной увѣренности, съ которой онъ, завершавшій средніе вѣка, пользовался законами монументальнаго стиля, и заключается его настоящее, его безсмертное величіе. Джьотто зналъ ту истину, которую забыли болѣе поздніе художники, а именно, что не задача вовсе стѣнной живописи стремиться произвести въ линіяхъ и въ краскахъ впечатлѣніе близости къ природѣ, что эта живопись достигнетъ своей цѣли только, если не будетъ выходить за границы чисто декоративнаго искусства.

Все творчество Джьотто опредѣлялось не натуралистическими, а чисто-декоративными соображеніями. И именно потому, что онъ во имя монументальности жертвовалъ часто вѣрностью природѣ, достигнуть которой смогъ бы и онъ, уловилъ онъ самую сущность архитектурно-декоративнаго искусства.

«Стиль—это умѣніе опускать несущественное»,—сказалъ Фейербахъ. Эти слова какъ нельзя лучше приложимы къ Джьотто. Тайна его величія скрыта въ размахѣ линій, въ ясной группировкѣ, въ строгомъ подчиненіи всѣхъ подробностей общей идеѣ. Какъ въ мозаичномъ искусствѣ, такъ и въ фресковой живописи нужна величайшая отчетливость контура при наивозможно болѣе ясной группировкѣ. Вотъ почему Джьотто довольствовался немногими типичными головами. Ибо такъ называемый греческій носъ соотвѣтствуетъ стремленію передавать лица въ видѣ возможно болѣе простого силуэта. Употребленіе тоги вмѣсто современнаго костюма объясняется желаніемъ заставлять фигуры воздѣйствовать на зрителя мощной статуарностью. И какими величественными складками ложатся эти тоги! Искусство фра-Бартоломео кажется почти мелочнымъ рядомъ съ этой величавой

простотой! Іоакимо, напр., шествующій въ глубокой задумчивости, производитъ могучее впечатлѣніе, точно греческая статуя.

Обратите вниманіе далѣе на всюду господствующую лапидарность композиціи! Никогда фигуры у него не сливаются въ спутанный клубокъ. Отчетливо разграничены другъ отъ друга отдѣльныя группы. Взоръ сейчасъ же обращается на главную фигуру, на рѣшающіе моменты событія.

Такъ какъ возвышенный пафосъ монументальнаго стиля не допускаетъ внезапныхъ движеній и неувѣренныхъ жестовъ, то Джьотто создаетъ особый стереотипный мимическій языкъ, пользующійся, какъ и литературный, всегда одними и тѣми же словами для обозначенія однихъ и тѣхъ же предметовъ и сразу объясняющій зрителю смыслъ отдѣльныхъ фигуръ. Знаменательный взглядъ, выразительный жестъ рукой, экспрессивное движеніе тѣла поясняютъ съ непогрѣшимой ясностью поступки и настроенія дѣйствующихъ лицъ, такъ что картины проходятъ мимо зрителя, какъ пѣсни эпоса.

Такъ какъ Джьотто стремится прежде всего къ ясности, то онъ, естественно, далекъ отъ отличавшаго сіенцевъ смутнаго мистицизма чувства. Какія бы страсти и душевныя движенія онъ ни воплощалъ, всегда онъ дѣлалъ это съ холодной дѣловитостью. Въ его ангелахъ на апофеозѣ Св. Франциска нѣтъ ничего чувствительно-мечтательнаго, ничего эѳирнаго. Очерченные твердыми линіями, присутствуютъ они при совершающемся событіи.

Его Мадонны серьезны, торжественно строги. Мадонна не склоняется къ ребенку, а ребенокъ не играетъ съ матерью. Серьезными большими глазами смотрятъ они оба на зрителя. Также точно въ его изображеніяхъ Благовѣщенія Марія не испытываетъ ни дѣвичьяго содроганія, ни сентиментальной благодарности. Двѣ могучія фигуры стоятъ другъ противъ друга на колѣняхъ и твердымъ взглядомъ глядятъ другъ другу въ глаза. Еще менѣе мѣста отведено скорби и восторгу, когда изображается Снятіе со креста или чудеса. Онъ стремится единственно къ энергіи и драматической ясности выраженія.

Искусство его остается яснымъ и прозрачнымъ, говоритъ сжатыми фразами, какъ математическая аргументація. Джьотто не мечтатель, а умъ положительный и точный, не мистикъ, а мощный работникъ, исполненный здоровой, энергичной мужественности.

Такъ какъ онъ видѣлъ въ фресковой живописи не болѣе, какъ искусство, декорирующее стѣны, то онъ избѣгаетъ далѣе всего пластическаго, долженствующаго создать иллюзію тѣлесности, пользуясь тѣмъ же стилемъ, какъ и японцы, у которыхъ люди также лишены округлости и не бросаютъ тѣни. Декоративной цѣли должны подчиниться и краски. Поэтому онъ не колеблется сознательно отступать отъ дѣйствительности, если та или другая соотвѣтствующая природѣ краска грозитъ нарушить общую декоративную гармонію картины, впечатлѣніе красиваго ковра.

Дальнѣйшимъ послѣдствіемъ такой точки зрѣнія была стилизація второстепенныхъ подробностей картины. Эти подробности не должны имѣть самостоятельнаго значенія, а только быть аккомпаниментомъ

къ мощнымъ главнымъ линіямъ фигуръ. Вотъ почему онъ придаетъ имъ самыя простыя формы. Джьотто зналъ не хуже насъ, что въ такихъ маленькихъ домахъ люди не могутъ жить, что растенія и деревья никогда не растутъ такъ симметрично, что скалы никогда не имѣютъ вида лѣстницы, а ихъ вершины никогда не бываютъ тонки, какъ игла. И однако онъ рисуетъ ихъ именно такими, потому что всякая натуралистическая ихъ трактовка заставила бы его уклониться отъ своей цѣли.

Если бы онъ изобразилъ дома болѣе высокими, то его картины были бы уже не монументальной живописью, а архитектурными видами и историческими жанрами въ стилѣ Беллини. Изобрази онъ животныхъ, напр. овецъ и собакъ, на фрескѣ, посвященной поклоненію пастуховъ, съ большей натуралистической точностью, и исчезло бы величіе стилизованныхъ линій, выдѣляющихъ ихъ такъ отчетливо на заднемъ фонѣ. Наибольшій тактъ обнаружилъ Джьотто, быть можетъ, въ своихъ пріемахъ создавать и изъ пейзажа декоративно дѣйствующіе красочные комплексы. Какъ пейзажистъ, онъ стоялъ передъ двумя проблемами. Съ одной стороны ему предстояло создать пейзажъ, соотвѣтствовавшій литературнымъ текстамъ. Такъ, напр., въ сценѣ молитвы въ Геѳсиманскомъ саду скалы должны громоздиться въ видѣ лѣстницы такъ, чтобы на ступеняхъ ученики могли спать, а Христосъ молиться. Джьотто придаетъ поэтому пейзажу линіи, способствующія выясненію идеи картины, содѣйствующія ясности изображенія.

Все должно служить какъ можно болѣе четкому выявленію дѣйствія. Съ другой стороны Джьотто приходилось заботиться о томъ, чтобы соединить съ литературной отчетливостью наивозможно большую декоративную ясность. Линіи скалъ и деревьевъ должны были быть ясно выражены, чтобы дѣйствовать на большомъ разстояніи. Вмѣстѣ съ тѣмъ языкъ этихъ линій долженъ былъ сообразоваться съ линіями фигуръ, охватывая ихъ, какъ рамкой, привлекательными арабесками. Этотъ ансамбль онъ и создалъ мощной рукой, при чемъ, однако, слѣдуетъ помнить, что и въ этомъ отношеніи образцомъ для него могло послужить средневѣковое искусство.

Уже мозаичная живопись должна была, естественно, стремиться къ наивозможно большему упрощенію. Симметрическая возвышенность почвы обозначала гору, стилизованное въ духѣ орнамента дерево—растительность, башня—городъ. Присмотритесь для примѣра, какъ на мозаикѣ въ Санъ Витале, въ Равеннѣ, изображающей жертвоприношеніе Исаака, воспроизведены мѣстность, животныя и скалы. Этотъ декоративный размахъ мозаичной живописи продолжалъ быть образцомъ и для пейзажа Джьотто. Подобно тому, какъ онъ сближалъ человѣческія фигуры съ ясно очерченнымъ силуэтомъ, такъ улавливалъ онъ большія существенныя линіи природы, выразительные контуры всѣхъ предметовъ.

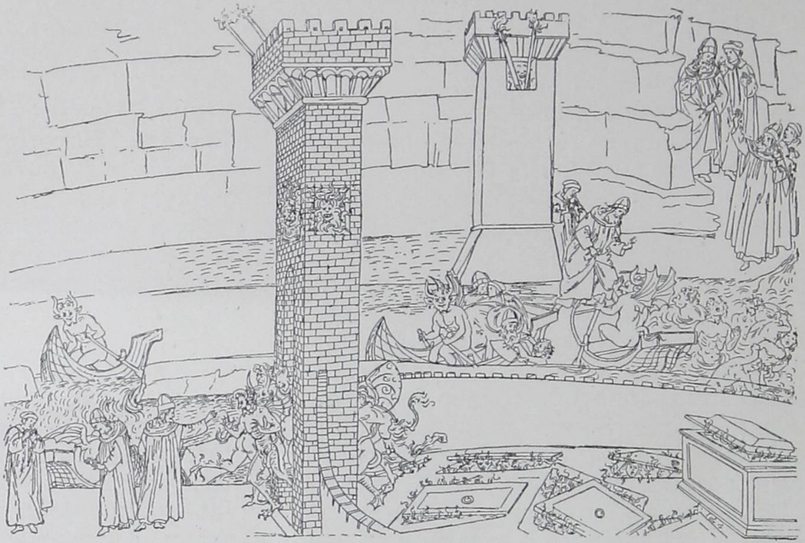
Не даромъ же онъ былъ и скульпторомъ.

Рельефы на флорентійскомъ Кампаниле созданы имъ. И подобно тому, какъ здѣсь онъ передавалъ во имя пластическаго впечатлѣнія деревья и почву строго геральдическими линіями, такъ поступалъ онъ

и какъ художникъ. Подобно великому скульптору, онъ и какъ пейзажистъ выдвигалъ на первый планъ линіи. Онъ воспроизводилъ предметы не въ ихъ ботанической и геологической точности, а сообразно ихъ орнаментальной цѣнности.

Могучія скалы вздымаются крупными линіями. На небѣ выдѣляется нѣсколько огромныхъ верхушекъ деревьевъ. Всмотритесь для примѣра въ сцену, гдѣ Св. Францискъ заставляетъ воду бить изъ скалы, или въ деревья на фрескѣ, гдѣ святой проповѣдуетъ воробьямъ,— возможно ли придать монументальному силуэту вещей бо́льшую декоративную силу? Обратите вниманіе на картину, изображающую Іоакима у пастуховъ: здѣсь строго простыя линіи скалъ, деревьевъ, животныхъ и людей сливаются въ такой мощный аккордъ, что вспоминается хоровая пѣсня Софокла.

Только отказываясь отъ всѣхъ мелочей, отъ всякихъ натуралистическихъ подробностей, только упрощая природу, съ цѣлью лучшаго выявленія ея стихійнаго характера, смогъ Джьотто придать своимъ твореніямъ ту рѣзко очерченную замкнутость, то священное величіе, которыя соотвѣтствуютъ какъ темѣ, такъ и стилю декоративнаго искусства. Это прекрасно чувствовали и нѣкоторые художники слѣдующаго столѣтія. Какъ Гиберти, создавшій бронзовыя двери флорентійскаго баптистерія, такъ и Мантенья, такъ пластически-ясно расчленявшій свои пейзажи, слѣдовали въ сущности только принципамъ Джьотто. И по этой причинѣ онъ—великій стилизаторъ—сдѣлался точкой отправленія и для нашего времени, для Пюви де Шаванна и др. Послѣ того, какъ завершилась вѣковая эволюція въ сторону реализма, тѣмъ яснѣе выступила истина, что Джьотто шестью столѣтіями раньше уже зналъ то, что навсегда останется высшей цѣлью всякаго декоративнаго искусства.



Иллюстрація къ «Божественной Комедіи» Данте (XV в.).

Фресковая живопись поздняго треченто.

После того, какъ Джьотто сблизилъ живопись съ разсказомъ, началась въ Италіи необычайно плодовитая дѣятельность.

Сѣверъ и югъ соперничали между собой, осыпая Джьотто заказами. Онъ исходилъ весь полуостровъ, всюду создавая большіе циклы, и вездѣ тамъ, гдѣ онъ работалъ и жилъ, на его твореніяхъ воспиталось новое поколѣніе художниковъ.

Во Флоренціи францисканская церковь Санта-Кроче, гдѣ онъ создавалъ свои послѣднія произведенія, представляла и для молодежи богатое поле дѣятельности. Въ то же самое время приступили къ украшенію доминиканской церкви Санта-Марія Новелла. Эпическому духу времени послѣдовало и романтическое горное гнѣздо Сіена, заказавъ декоративныя фрески для своего Palazzo publico. Въ Пизѣ, въ этомъ городѣ, спавшемъ сномъ мертвеца, кладбище—Camposanto—украшается фресками, наиболѣе грандіозными, какія только были созданы средневѣковымъ искусствомъ. Въ Падуѣ, гдѣ фрески Джьотто въ церкви на Аренѣ пробудили интересъ къ стѣнописи, стали теперь пробовать свои силы туземные художники въ церкви Сантъ-Антоніо и въ капеллѣ Санъ-Джьорджьо.

Вотъ перечень наиболѣе крупныхъ именъ: для Флоренціи — *Таддео Гадди*, *Джьоттино*, *Мазо ди-Банко*, *Джьованни да-Милано*,

Андреа Орканья, *Аньоло Гадди*, *Антоніо Венеціано*, *Франческо да-Вольтерра* и *Спинелло Аретино;* для Сіены—*Симоне Мартино*, *Липпо Мемми*, *Пьетро* и *Амбруоджьо Лоренцетти*, для Падуи—*Альтикьеро да-Дзевіо* и *Якопо д'Аванцо*. Пиза, одинъ изъ главныхъ очаговъ пластическаго искусства, выдвинула только одного своего художника: *Франческо Траини*; для выполненія большихъ работъ приглашали художниковъ изъ другихъ городовъ.

Послѣ того, какъ Джьотто воспроизвелъ жизнь Христа и легенды о Св. Францискѣ и Іоаннѣ, подверглись обработкѣ все Св. Писаніе и всѣ легенды. Художники слѣдовали примѣру Св. Франциска и разсказывали просто, понятно для народа. Событія Ветхаго и Новаго Завѣта, разсказы изъ Золотой Легенды—Legenda aurea—воспроизводятся тѣмъ же эпически-отчетливымъ стилемъ, который отличалъ проповѣди Св. Франциска.

Въ капеллѣ Барончелли въ Санта-Кроче (1352—56) Таддео Гадди еще разъ разсказалъ легенду о Маріи, которую уже изобразилъ Джьотто въ церкви на Аренѣ, въ Падуѣ. Въ капеллѣ Барди воспроизвелъ *Бернардо Дадди* житіе Св. Стефана, Джьованни да-Милано—житія Іоакима и Анны въ капеллѣ Ренучини, а Мазо ди-Банко—житіе Св. Сильвестра въ капеллѣ того же названія. Въ сакристіи церкви Санъ-Миніато воплотилъ Спинелло Аретино въ большомъ циклѣ житіе Св. Бенедикта. Въ Кампосанто, въ Пизѣ, Антоніо Венеціано и Андреа да-Фиренце увѣковѣчили житіе Св. Райнера. Словомъ, нѣтъ такого святого, чья жизнь не была бы разсказана самымъ подробнымъ образомъ.

Рядомъ съ орденомъ францисканцевъ, по заказу котораго возникло большинство изъ этихъ картинъ повѣствовательнаго характера, сталъ потомъ, какъ могучій факторъ развитія искусства, орденъ доминиканцевъ. Рядомъ съ нищенствующими монахами, простыми людьми, вышедшими изъ народа, стали ученые адвокаты церкви, представители ордена, усматривавшаго свою главную задачу въ научной формулировкѣ и въ строгой охранѣ чистоты церковнаго ученія. Строго схоластическому духу застывшихъ въ учености доминиканцевъ должно было, естественно, соотвѣтствовать и искусство, болѣе научное и догматическое.

Между тѣмъ, какъ въ картинахъ францисканцевъ обыкновенно сохраненъ простой стиль легенды и лишь изрѣдка встрѣчаются аллегоріи—напр., слава Франциска или три обѣта францисканскаго ордена: бѣдность, повиновеніе и цѣломудріе, созданные кистью Джьотто въ нижней части церкви въ Ассизи,—художники, работавшіе для доминиканцевъ, должны были прославить въ поучительныхъ аллегорическихъ образахъ систему и мораль св. Ѳомы Аквината, вождя и князя схоластовъ-доминиканцевъ. Достойно удивленія, съ какой святой сосредоточенностью они пытались перевести на языкъ искусства эти совершенно отвлеченныя, для чувствъ неосязаемыя понятія.

Такъ, очень излюбленной темой было древо жизни. Отъ ствола отдѣляются шесть вѣтокъ, снабженныхъ каждая четырьмя стихами, вмѣсто листьевъ, и носящихъ плодъ, соотвѣтствующій этимъ четыремъ листьямъ. Каждая вѣтка обвиваетъ далѣе портретъ того ветхо-

завѣтнаго пророка, изъ писаній котораго заимствованъ каждый отдѣльный стихъ.

Знаменитая фреска Франческо Траини въ Санта-Катарина, въ Пизѣ, ставила своей задачей изобразить въ символахъ духовное вліяніе, которому, подвергся св. Ѳома и которое онъ въ свою очередь оказывалъ на другихъ. Траини воспользовался для этой цѣли сложной системой лучей, падающихъ на Ѳому и исходящихъ отъ него. Онъ сидитъ величественный, словно фигура на мозаикѣ, держа въ рукахъ свои сочиненія, точно скрижали вѣчныхъ законовъ. Кругомъ сидятъ на тронахъ Христосъ и пророки, оплодотворяя его своимъ духомъ, а *его* духъ освѣщаетъ въ свою очередь мракъ еретическихъ лжеученій.

Въ украшающемъ испанскую капеллу церкви Санта-Марія-Новелла фресковомъ циклѣ предстояло выяснить культурно-историческую роль доминиканскаго ордена, его научную систему, его роль строгаго стража истины. Вокругъ папскаго престола расположились «божьи псы»—Domini canes (доминиканцы), ожидая знака броситься на волковъ (еретиковъ), тамъ дальше проповѣдуютъ монахи, а грѣшныя души, ими обращенныя, входятъ въ царство небесное. Если эта фреска изображаетъ практическую дѣятельность ордена, то другая выясняетъ его научную работу. Св. Ѳома возсѣдаетъ на готическомъ тронѣ, у подножія котораго сидятъ скорчившись побѣжденные еретики: Арій, Аверроесъ и Сабеллій. Далѣе идутъ олицетворенныя въ женскихъ образахъ мірскія и церковныя добродѣтели, науки и искусства. Одна изъ этихъ фигуръ съ земнымъ шаромъ и мечомъ въ рукѣ воплощаетъ величіе, другая съ лукомъ и стрѣлой—войну, третья съ органомъ—музыку. Къ отвлеченнымъ образамъ-понятіямъ присоединены еще историческія фигуры въ качествѣ представителей каждой отдѣльной науки.

Родоначальникомъ аналогичныхъ политическихъ аллегорій, которыми охотно украшали залы суда или совѣта, былъ величайшій поэтъ эпохи—Данте. Послѣ того, какъ послѣдній опредѣлилъ идеалъ государственной жизни, могъ Амбруоджьо Лоренцетти изъ Сіены украсить Palazzo publico своими фресками, изображавшими—наполовину въ видѣ жанра, наполовину въ видѣ аллегорій—хорошія стороны мудраго правленія и ужасы—дурного. На одной картинѣ—мирный городъ: компанія отправляется на охоту, устраивается хороводъ, крестьяне и ремесленники спокойно отдаются подъ эгидой мира своему дѣлу. На другой—изображена битва, царятъ убійства и преступленія, дикіе узурпаторы завладѣли скипетромъ, невинные подвергаются всевозможнымъ пыткамъ.

Отчасти къ Данте, отчасти къ обоимъ монашескимъ орденамъ восходитъ также, ставшая рядомъ съ аллегоріей, символическая тема о видѣніяхъ. Такіе сюжеты, какъ Страшный судъ, Рай и Адъ, были для проповѣдниковъ наиболѣе дѣйствительнымъ средствомъ бить по нервамъ слушателей. Фра Джьякомино изъ Вероны описывалъ рай въ видѣ небеснаго королевскаго дворца. Вокругъ Всевышняго толпятся, наслаждаясь безоблачнымъ счастіемъ, патріархи и пророки въ зеленыхъ, бѣлыхъ и синихъ облаченіяхъ, апостолы сидятъ на зо-

лотыхъ и серебряныхъ престолахъ, головы мучениковъ украшены розами. Рядомъ съ Христомъ возсѣдаетъ на тронѣ Марія, прекрасная, какъ цвѣтокъ, и ангелы славятъ ее игрою на арфахъ и ликующими гимнами. Адъ описывается въ видѣ подземнаго города. Ядовитые потоки текутъ по улицамъ. Дьяволы бьютъ грѣшниковъ большими палками. Огонь пышетъ изъ ихъ рта. Они воютъ, какъ волки, лаютъ, какъ собаки.

Великая поэма Данте, охватывающая небо, землю и адъ, облекла эти идеи въ классическую форму. Не только раздѣленіе потусторонняго міра на адъ, чистилище и рай, но и самый способъ распредѣленія и взвѣшиванія наказаній получили въ поэмѣ Данте свою догматическую формулировку.

По этому пути пошли и художники. Рядомъ съ стереотипными изображеніями Страшнаго суда, пользовавшимися уже и раньше большимъ распространеніемъ, они ставили не менѣе большія размѣромъ картины, воспроизводившія рай и адъ. Уже Джьотто изобразилъ Страшный судъ въ падуанской церкви на Аренѣ. Величественно возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ среди двѣнадцати апостоловъ. Внизу раскинулись, раздѣленные другъ отъ друга огромнымъ крестомъ, рай и адъ. На лѣвой сторонѣ направляются къ раю, ведомые ангелами, блаженные, на правой—зіяетъ адская пропасть. Дьяволъ, въ видѣ огромнаго толстаго Молоха, схватываетъ нагихъ человѣчковъ и они исчезаютъ въ его пасти. Впослѣдствіи эту тему разработали въ грандіозныхъ твореніяхъ въ особенности Орканья и великій неизвѣстный художникъ, украсившій своими фресками кладбище въ Пизѣ. Между тѣмъ, какъ у Джьотто Христосъ царитъ одинъ среди апостоловъ, на фрескѣ въ Пизѣ рядомъ съ Нимъ сидитъ Марія: рядомъ съ справедливостью—милость, тѣ двѣ силы, которыя рѣшаютъ судьбу человѣка. Обернувшись въ сторону грѣшниковъ, Христосъ поднимаетъ руку торжественнымъ жестомъ: Отыдите, проклятые! Опустивъ глаза, смотритъ Марія внизъ милостивой заступницей. Внизу огромная толпа ангеловъ раздѣляетъ обѣ части. Два ангела трубятъ въ трубы. Подъ ними третій скорчился, весь пронизанный ужасомъ суднаго дня—dies irae. А на землѣ стоитъ съ огромнымъ мечомъ въ рукѣ, на самой границѣ между грѣшниками и избранниками, взвѣшиватель душъ, архангелъ Михаилъ. На лѣвой сторонѣ Смиреніе и Вѣра, залогъ для добрыхъ, что ихъ дѣла будутъ вознаграждены, на правой—Раскаяніе, Горе, Стонъ и Страхъ. Связующимъ звеномъ между обоими, другъ отъ друга отдѣленными, царствами служатъ двѣ группы ангеловъ, указывающихъ заблудившимся въ чужихъ отдѣленіяхъ ихъ мѣста. А совсѣмъ вправо виднѣется адская пропасть. Дьяволъ здѣсь—огромное рогатое чудовище, нѣчто въ родѣ Минотавра. Змѣи обвиваютъ жирныя тѣла осужденныхъ. Черные чертенята влекутъ ихъ на судъ.

Ликованіе и блаженство наполняютъ, напротивъ, рай. Въ особенности Орканья выразилъ эту тему очень красиво. Избѣгая изображать движенія, рисуя только юныя лица и сіяющіе, глядящіе вдаль, глаза, онъ достигаетъ сверхземного впечатлѣнія: даже страшный судъ не въ силахъ нарушить райскаго мира блаженныхъ.

Аллегоріи смерти являются какъ бы прелюдіями къ этимъ изображеніямъ загробнаго міра.

Голодъ и война истомили тогда народы. Чума совершала по Европѣ свое тріумфальное шествіе. Люди были убѣждены, что надъ ними обрушился Божій судъ. Они поняли правильность стараго изреченія, что человѣкъ во всякую минуту долженъ быть готовъ предстать передъ Всевышнимъ Судьей. Такъ возникло стихотвореніе о трехъ мертвецахъ, перерѣзающихъ дорогу тремъ живымъ съ суровымъ упоминаніемъ: «Мы были тѣмъ, что вы теперь есть; вы будете тѣмъ, чѣмъ теперь являемся мы». Джьакопоне да-Тоди создаетъ свои пѣсни, воспѣвающія великую уравнительницу—Смерть, эту страшную силу, внезапно и коварно врывающуюся въ цвѣтущую жизнь.

Въ области живописи этимъ стихотвореніямъ соотвѣтствуетъ Торжество смерти—Trionfo della morte—въ пизанскомъ кампосанто, быть можетъ самая значительная символическая картина XIV в., да и вообще одна изъ самыхъ грандіозныхъ картинъ, когда-либо созданныхъ на нашей землѣ. Содержаніе ея достаточно извѣстно.

У часовни, подъ тѣнью задумчивыхъ деревьевъ, исполняютъ свой тихій дневной трудъ отшельники. Безбоязненно подходятъ къ нимъ лани и птицы, зайцы и пугливыя бѣлки: никто не мѣшаетъ имъ въ этомъ мирномъ уголкѣ. Въ глазахъ этихъ отшельниковъ, постоянно думающихъ о смерти, послѣдняя потеряла весь свой ужасъ. Тѣмъ внезапнѣе охватываетъ онъ тѣхъ, кто среди наслажденій и утѣхъ забылъ о ней. Вотъ отправляется на охоту знатная компанія. Вдругъ лошади пугаются, на дорогѣ стоятъ гробы съ разлагающимися трупами. На другой сторонѣ—сцена изъ Декамерона Боккаччьо. Въ апельсинной рощѣ сидятъ, разговаривая и флиртуя, юныя парочки: то настоящая conversation galante—галантная бесѣда, написанная за четыреста лѣтъ до Ватто. Надъ ними носятся съ опрокинутыми факелами геніи смерти,—намекъ на то, что и эти юныя существа обречены. А въ серединѣ, подобно огромной мегерѣ съ крыльями летучей мыши, носится богиня смерти, la morte.

Огромной косой сметаетъ она все живое. Дьяволы уже схватили души грѣшниковъ, чтобы ихъ унести въ адъ. Только бѣдные и несчастные, нищіе и калѣки тщетно умоляютъ демоническую женщину освободить ихъ отъ ихъ страданій и горя.

Что за удивительная картина!

Не лежащая въ ея основѣ идея поражаетъ, а та грандіозная сила, съ которой она воплощена. Рука художника умѣло повиновалась его духу, начертала все, что хотѣла сказать, яснымъ и мощнымъ языкомъ. Всмотритесь въ подробности! Даже болѣе позднему искусству рѣдко удавалось изобразить дьявола такъ, чтобы онъ вызывалъ ужасъ. Черти, мучающіе грѣшниковъ на картинахъ фра Анджелико,—комическія фигуры. А какая сила дышитъ въ огромныхъ дьяволахъ, хватающихъ грѣшниковъ на Trionfo della morte! Посмотрите на дьявола, вонзившаго свои когти въ двухъ нагихъ людей, похожаго наполовину на волка, наполовину на летучую мышь; или на тѣхъ другихъ, похожихъ

Фра Анджелико. *Вѣнчаніе Пресвятой Дѣвы.*

Фра Анджелико. *Страшный Судъ.*

Франческо Косса. *Осень.*

Липпо Мемми. *Марія съ Іисусомъ.*

Доминико Венеціано. *Мученичество Св. Лучіи.*

наполовину на летучихъ мышей, наполовину на колючихъ рыбъ, которые приковали голыхъ грѣшниковъ къ своимъ крыльямъ.

И съ какимъ мастерствомъ переданы эти нагія тѣла, даже въ самыхъ трудныхъ сокращеніяхъ. Необходимо указать и на другія стороны этого произведенія, позволившія ему стать вѣхой въ исторіи не только фантастики, но и натурализма. Если Джьотто рисовалъ только голыя скалы, то здѣсь впервые природа предстаетъ передъ нами въ красѣ своей растительности. Пейзажъ съ апельсинной рощей приводитъ на память нѣкоторыя лирическія картины венеціанской школы. Также поражаетъ и реалистическая смѣлость, съ которой нарисованы пугающіеся кони или немощи и увѣчья нищихъ. Посмотрите на эту лошадь, съ раздувающимися отъ испуга ноздрями, которая косится на гробы, на собакъ, отступающихъ назадъ, поджавъ хвостъ. Взгляните на калѣкъ. Группа нищихъ, тщетно взывающихъ къ богинѣ смерти, является первымъ поразительнымъ образчикомъ соціальной живописи. Группы нищихъ на нѣкоторыхъ сѣверныхъ изображеніяхъ св. Елизаветы кажутся рядомъ съ ней безцвѣтными. А въ ритмѣ однообразно протянутыхъ рукъ чувствуется патетическое величіе, точно слышится хоровая пѣснь античной трагедіи.

Вообще бросается въ глаза, что всѣ послѣдователи Джьотто уклонялись въ существенныхъ пунктахъ отъ учителя.

Такъ, къ картинамъ Лоренцетти въ Palazzo publico, въ Сіенѣ, уже совершенно не подходитъ сдѣланная въ предыдущей главѣ характеристика стиля Джьотто. Его героическое искусство превратилось здѣсь въ искусство жанровое. Темой изображенія стала будничная жизнь во всей ея широтѣ. Вы видите быковъ, запряженныхъ въ плугъ, ословъ съ мѣшками на спинѣ, крестьянъ съ цѣпами на плечахъ. Обведите каждую изъ этихъ маленькихъ сценъ рамкой и вы получите рядъ голландскихъ жанровыхъ картинъ.

На лицо и новая концепція пейзажа. Лоренцетти уже не стилизуетъ, какъ Джьотто, а переноситъ на стѣну то, что показываетъ ему будничная жизнь: деревья, кусты, всевозможныя растенія, сутолоку сіенскихъ улицъ, поля ржи, виноградники, зеленые лѣса, фермы, отдаленные города. Поражаетъ своими реалистическими фонами и творецъ фресокъ въ Capella degli Spagnuoli. То онъ воспроизводитъ садъ съ фруктовыми деревьями и населяетъ его молодыми людьми, срывающими плоды, или прогуливающимися въ тѣни деревьевъ. То онъ изобразитъ флорентійскій соборъ точно такимъ, какимъ его хотѣли построить современные ему архитекторы.

Другія картины позволяютъ прослѣдить, какъ въ живопись все болѣе вторгаются чисто натуралистическіе или жанровые элементы. Большая картина въ Capella degli Spagnuoli, изображающая распятіе, выдержана совершенно въ духѣ народной сцены. При видѣ всѣхъ этихъ военачальниковъ и солдатъ, этой лицезрѣющей толпы невольно вспоминается Тинторетто. Якопо д'Аванцо вводитъ въ дѣйствіе цѣлую толпу лицъ, изображенныхъ съ разнообразіемъ индивидуальныхъ портретовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ расширяетъ сцену въ духѣ кватроченто въ сторону жанра, изображая въ мученичествѣ св. Георгія

полныя движенія народныя сцены, а въ картинѣ, посвященной поклоненію волхвовъ, не только трехъ волхвовъ, но и многочисленную свиту слугъ, держащихъ за узду лошадей и верблюдовъ. Въ особенности любитъ онъ жвачныхъ животныхъ, изображая съ большой вѣрностью природѣ, напр., медленно, спокойно переступающихъ быковъ.

Когда художникамъ предстоитъ изобразить голое тѣло, какъ, напр., въ аду на кампосанто въ Пизѣ или въ изгнаніи изъ рая, написанномъ въ той же Пизѣ нѣкіимъ *Пьетро ди-Путчьо*, то оно передается хотя и въ духѣ каллиграфическаго росчерка, но и не безъ реалистической тенденціи. Вмѣстѣ съ тѣмъ нерѣдко дѣлается попытка перейти отъ плоскости къ пространственности. Если Джьотто ставилъ фигуры рядомъ въ простомъ стилѣ барельефа, то болѣе поздніе художники, напр., падуанцы, уже задавались болѣе сложными проблемами перспективы. Величина зданій задняго фона воспроизведена точнѣе, отдаленныя фигуры переданы въ уменьшенномъ видѣ, какъ того требуютъ законы перспективы.

И все-таки нѣтъ основанія говорить объ эволюціи въ строгомъ смыслѣ слова.

Если объ одномъ ученикѣ Джьотто, нѣкоемъ Стефано, сообщается, что за свой натуралистическій стиль онъ былъ прозванъ «обезьяной природы», то это замѣчаніе имѣетъ такую же условную цѣну, какъ и сужденіе Боккаччьо о натурализмѣ Джьотто. Правильнѣе опредѣлилъ положеніе вещей комментаторъ Данте, Бенвенуто да-Имола. Къ стихамъ Данте, говорящимъ о томъ, что Джьотто занимаетъ въ живописи господствуюшее мѣсто, онъ въ 1376 г., т.-е. 40 лѣтъ послѣ смерти Джьотто, дѣлаетъ примѣчаніе: «И—замѣтьте!—господствуетъ до сихъ поръ, такъ какъ послѣ него не появлялось болѣе крупныхъ художниковъ». Хотя XIV ст.—треченто—оставило послѣдующимъ вѣкамъ огромное наслѣдство, все же его дѣятельность заключалась главнымъ образомъ въ расширеніи сферы темъ. Формы, созданныя Джьотто, служатъ художникамъ для того, чтобы воплотить въ художественныхъ образахъ всю массу современныхъ идей. Если, съ одной стороны, они выучили наизусть языкъ джьоттовскихъ формъ и повторяли его до тѣхъ поръ, пока онъ не лишился всякаго содержанія, то съ другой стороны они безусловно не поняли того, что составляло истинное величіе этого языка.

Правда, Джьотто былъ разсказчикомъ и, однако, онъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ декораторомъ, наслѣдникомъ среднихъ вѣковъ. Его послѣдователи были уже только разсказчиками. Свою цѣль они считали достигнутой, разъ содержаніе легенды было изложено удобопонятнымъ языкомъ, и они совершенно забывали о декоративныхъ задачахъ живописи. Вотъ почему въ сравненіи съ Джьотто они кажутся мелочными и безформенными. Вмѣсто того, чтобы упрощать, они перегружаютъ. Они ставятъ на сцену гораздо больше фигуръ, чѣмъ Джьотто, часто совершенно безразличныхъ статистовъ, а такъ какъ эти фигуры толпятся въ безпорядкѣ, то исчезаетъ великая лапидарная ясность Джьотто.

Прибавляютъ они всякія подробности и къ его остову пейзажа.

Они начинаютъ характеризовать деревья съ ботанической стороны, какъ апельсины, пальмы или кипарисы, что также не благопріятствуетъ декоративному впечатлѣнію. Они стремятся отъ плоскости перейти къ пространству трехъ измѣреній. И, однако, нѣтъ еще научнаго фундамента для такихъ попытокъ. Можно говорить, слѣдовательно, только о разложеніи, а не о развитіи. Ибо въ такихъ вопросахъ существуетъ только: или—или.

Стилизованное искусство Джьотто было въ своемъ родѣ нѣчто великолѣпное, но оно совершенно не допускало соединенія съ реалистическими подробностями. Если, слѣдовательно, дальнѣйшая эволюція стихійно шла къ реализму, то необходимо было сойти съ пути Джьотто. Надо было совершенно отказаться отъ того, что составляло жизнеспособность искусства Джьотто, и вообще средневѣковаго искусства—отъ декоративнаго элемента. Взамѣнъ надо было усвоить себѣ нѣчто другое, что въ своемъ родѣ тоже было достойно труда благороднѣйшихъ,—а именно способность отражать явленія міра съ абсолютной объективностью.

Именно на этотъ путь и вступило слѣдующее столѣтіе.

Рисунокъ Петрарки.

Возникновеніе новаго стиля въ XV в.

XV столѣтіе принято называть эпохой Ренессанса.

Слово это въ своемъ первоначальномъ смыслѣ означаетъ возрожденіе искусства въ духѣ античной древности. Изученіе античнаго міра играло въ самомъ дѣлѣ видную роль въ міровоззрѣніи кватроченто.

Люди жили въ атмосферѣ древняго міра. Сочиненія языческихъ писателей находили восторженныхъ читателей. Во Флоренціи, гдѣ платоновская академія сдѣлалась однимъ изъ центровъ гуманизма, объяснялъ Луиджи де-Марсильи Гомера, Колуччьо де-Салютати—философовъ; византіецъ Мануэль Хризоларъ занималъ каѳедру греческой литературы. Рука объ руку съ этими учеными занятіями шла дотолѣ небывалая страсть коллекціонерства. Поджьо Брачьолини собираетъ античныя надписи и описываетъ памятники вѣчнаго города, Джьованни Ауриспа собираетъ рукописи, нынѣ составляющія гордость библіотеки Laurenziana. А Киріакъ изъ Анконы сдѣлался Шлиманомъ эпохи Ренессанса. Послѣ того, какъ онъ еще въ 1424 г. устроилъ раскопки въ вѣчномъ городѣ, отправился онъ въ слѣдующемъ году въ Константинополь и Хіосъ, въ Дамаскъ и Родосъ. Козимо де-Медичи далъ ему неограниченныя полномочія скупать всѣ монеты, надписи, статуи и книги, какія бы ему удалось найти. Все дальше проникаетъ онъ впередъ: въ 1435 г. онъ видитъ передъ собой пирамиды, въ 1437 г. онъ стоитъ съ бьющимся сердцемъ на акрополѣ и срисовываетъ Парфенонъ.

Примѣру философовъ и антикваріевъ послѣдовали художники.

Въ особенности ихъ литературные труды—интересные документы гуманистическаго духа. Гиберти пользуется хронологіей олимпіадъ. Въ своемъ трактатѣ о живописи Леоне Баттиста Альберти живетъ всецѣло въ мірѣ античныхъ идей и поясняетъ свои теоріи примѣрами изъ миѳологіи. Художественныя произведенія также свидѣтельствуютъ о томъ интересѣ, съ какимъ относились къ древнимъ. Архитекторы пользуются античными формами. Колонны и архитравы, круглыя арки и филенчатые потолки смѣняютъ пилястры, готическія арки и крестовые своды. Безъ монетъ императорскаго Рима не возникли бы медали Пизанелло, надпись и украшенія которыхъ выдержаны въ такомъ строго-классическомъ стилѣ. Донателло отправляется въ Римъ съ цѣлью изучить памятники древности. По заказу Козимо де-Медичи создалъ онъ по образцу камей, находящихся въ Palazzo Riccardi, восемь

миѳологическихъ медальоновъ, а въ своемъ Давидѣ онъ близко подошелъ къ благороднымъ линіямъ античной пластики.

Античная тенденція сказывается аналогичнымъ образомъ въ картинахъ художниковъ. Можно прослѣдить, какъ орнаментъ, недавно готическій, получаетъ все болѣе ярко выраженный античный характеръ. Тронъ Мадонны украшаютъ іонійскія и коринфскія колонны, античныя гирлянды изъ плодовъ и пляшущіе амуры. Геніи держатъ въ рукахъ скрижали съ надписями и цвѣточныя гирлянды. Рожденіе Спасителя и поклоненіе волхвовъ происходятъ посреди развалинъ античныхъ храмовъ. Даже больше. Во второй половинѣ XV в. часто воспроизводятся настоящія античныя темы, которыхъ предшествовавшая эпоха избѣгала.

И все-таки было бы неправильно усматривать именно въ этихъ воспринятыхъ искусствомъ Ренессанса античныхъ элементахъ то, что его отличаетъ отъ прежняго искусства. Напротивъ, искусство XIII и XIV вв. было насыщено античными элементами почти въ большей степени, чѣмъ искусство XV в. Какъ разъ тогда возникли во Флоренціи баптистерій и церковь Санъ-Миніато, а въ Пизѣ—соборъ, церковь Крещенія и кривая башня,—памятники, въ которыхъ романскій стиль сказался съ такой эллинской чистотой. Именно въ Пизѣ пластика пережила свою эпоху ранняго Ренессанса. Тамъ на кампосанто, на кладбищѣ, еще теперь стоитъ множество античныхъ саркофаговъ. Изъ этихъ памятниковъ черпалъ Никколо Пизано мотивы для своего искусства, подражавшаго древнимъ образцамъ. Созданныя имъ церковныя каѳедры носятъ совершенно языческій характеръ. Олимпійскіе боги должны разыграть библейскія исторіи. Марія (Поклоненіе волхвовъ) похожа на Геру Людовизи, Іосифъ—на Гомера, первосвященникъ—на бородатаго Вакха.

Въ еще болѣе грандіозномъ масштабѣ сочетается у Джьотто христіанское съ языческимъ. Свое поклоненіе древности онъ обнаруживалъ, гдѣ только могъ, помѣщая на заднемъ планѣ античныя зданія и статуи. Вы видите здѣсь Септизоній Севера, храмъ Минервы въ Ассизи, коней, украшающихъ храмъ Марка, привезенныхъ въ 1204 г. изъ Константинополя въ Венецію. Пророкъ Илья возносится къ небесамъ, стоя на античной квадригѣ. Дворецъ Ирода украшенъ античными сосудами, богинями побѣды, носящими пальмы, нагой Венерой. На картинѣ, изображающей Благовѣщеніе, классическіе геніи держатъ медальонъ съ головой Христа. На фрескѣ, гдѣ Св. Францискъ освобождаетъ обвиненнаго въ ереси епископа, поднимается на заднемъ планѣ нѣсколько передѣланная колонна Траяна, украшенная барельефами, изображающими античные походы. Иногда онъ воспроизводилъ даже прямо античные сюжеты. На флорентійскомъ кампаниле (колокольнѣ) изображены не только сивиллы,—Дедалъ является символомъ художественной изобрѣтательности, а Геркулесъ, душащій великана Антея,—символомъ героизма. Скульптура олицетворена въ образѣ Фидія, живопись—въ образѣ Апеллеса.

Для фигуры Надежды (Spes) Джьотто воспользовался античнымъ образцомъ, а фигуру Храбрости (Fortitudo) онъ снабжаетъ, какъ и

Геркулеса, львиной шкурой, Мудрость (Prudentia) имѣетъ у него голову Януса, Справедливость (Justitia) похожа на скипетрдержащую Рому. Когда рѣчь идетъ о Джьотто, то недостаточно однако указать на такія частности,—весь стиль его картинъ совершенно античный. Подвигъ его заключался въ томъ, что онъ придалъ фигурамъ христіанскаго вѣроученія строгія линіи эллинской пластики. На его картинахъ мужчины ступаютъ, какъ античные философы. Всмотритесь въ особенности въ Іоакимо, посѣтившаго пастуховъ,—онъ, безъ сомнѣнія, похожъ скорѣе на греческаго перипатетика, чѣмъ на ветхозавѣтнаго патріарха.

Не менѣе многочисленны античныя подробности въ остальныхъ картинахъ треченто. На своихъ сіенскихъ фрескахъ Амбруоджьо Лоренцетти изображаетъ Миръ въ видѣ облаченной въ прозрачное платье, увѣнчанной лавромъ, женщины, которая въ своей граціозной позѣ такъ странно напоминаетъ помпеянскую фигуру. На Торжествѣ смерти крылатые мальчики держатъ скрижаль съ надписью, а надъ влюбленной парочкой витаютъ съ опрокинутыми факелами геніи смерти. Слѣдуетъ обратить вниманіе и на изображенія Страшнаго суда въ Санта-Марія-Новелла во Флоренціи и на пизанскомъ кампосанто. Харонъ принимаетъ въ свою барку усопшихъ, Плутонъ присуждаетъ грѣшниковъ къ наказанію, кентавры и гарпіи волокутъ несчастныхъ осужденныхъ. Передъ нами искусство, все насквозь насыщенное античными элементами. А развѣ послѣдующія эпохи не изучали античный міръ еще гораздо серьезнѣе? Вспомните хотя бы конецъ XVIII в., когда Винкельманъ въ своемъ сочиненіи о подражаніи греческимъ памятникамъ выставилъ, какъ тезисъ, слова: «Единственный путь стать великимъ, если возможно, неподражаемымъ, это подражаніе грекамъ». Нѣсколько раньше выступилъ во Франціи съ такой же программой Дидро. Архитекторы уже не ограничивались тѣмъ, что примѣняли тѣ или другія античныя детали. Нѣтъ! Своимъ церквамъ они придавали вообще форму греческихъ храмовъ. Скульпторы, какъ Канова и Торвальдсенъ, настолько стремились подражать грекамъ, что ихъ статуи можно принять за произведенія поздней эллинской культуры. Художники, въ родѣ Менгса и Карстенса, несомнѣнно, ближе въ своей археологической точности къ грекамъ, чѣмъ ихъ предшественники XV в.

И однако вторая половина XVIII в. называется эпохой не Возрожденія, а только классицизма, равно какъ XIII в. можетъ быть названъ развѣ только зарей Возрожденія. Если дѣлается такое разграниченіе, то имъ хотятъ указать на то, что въ обоихъ этихъ случаяхъ рѣчь идетъ о чисто внѣшнемъ сходствѣ, обусловленномъ подражаніемъ, тогда какъ искусство Ренессанса, хотя и насыщено духомъ древности, стоитъ все же рядомъ съ античнымъ, какъ самостоятельное явленіе. Его величіе въ томъ и заключается, что въ немъ значительно преобладалъ элементъ независимаго творчества, что оно оригинальнѣйшимъ образомъ разрѣшало новыя задачи, поставленныя новымъ вѣкомъ. Если же искусство Ренессанса тѣмъ не менѣе въ своей сущности соприкасается съ античнымъ, то это объясняется не столько непосредственнымъ

изученіемъ, а въ гораздо большей степени тѣмъ, что обѣ эпохи были духовно родственны и близки.

Здѣсь мы коснулись самой сущности вопроса. Искусство не есть нѣчто случайное, искусственно создаваемое. Всякое истинное искусство выростаетъ органически и логически изъ почвы своей эпохи, является естественнымъ осадкомъ культурной атмосферы, является, такъ сказать, облекшимся въ формы и краски духомъ времени.

Античное міровоззрѣніе было—по крайней мѣрѣ въ вѣка его здороваго расцвѣта—радостнымъ утвержденіемъ всѣхъ наслажденій, даруемыхъ жизнью. Поэтому и античное искусство было посвящено вовсе не одному только культу боговъ, а должно было создавать все, что только способно окружить жизнь благородствомъ и блескомъ. Проходя по улицамъ Помпеи, вы съ удивленіемъ видите, какая утонченная свѣтская культура царила тогда надъ всей жизнью. Если такова была жизнь въ дачномъ мѣстечкѣ Помпеи, то каковой должна была она быть въ такихъ городахъ, какъ Римъ и Аѳины, гдѣ дворцы стояли рядомъ съ дворцами, гдѣ цирки чередовались съ театрами и термами, гдѣ мимо нагихъ статуй проходили богато одѣтые люди.

Средніе вѣка такой свѣтской культуры создать уже не могли. Религію, учившую человѣка изжить земную жизнь, смѣнила религія, глядѣвшая въ потусторонній міръ, говорившая ему, что земля—юдоль плача, что только воздержаніемъ и аскетизмомъ удостоится онъ царствія небеснаго. Вся средневѣковая культура носила поэтому церковный характеръ. Единственными зданіями, которыми интересовались средневѣковые люди, были церкви. Словно могучіе символы тоски по потустороннему міру врѣзываются они своими башнями въ небосводъ. Кругомъ раскинуты бараки, въ которыхъ люди прозябаютъ безъ всякихъ потребностей. Всю пышность и все богатство отдаютъ они Богу. Строгіе законы противъ роскоши предписываютъ имъ самимъ бѣдность.

Пластика также служила въ сущности почти исключительно украшенію храмовъ. Художники должны были создавать органы и налои, церковныя скамьи и купели, расписывать орнаментомъ капители пилястровъ. Церковныя врата украшались барельефами, изображавшими, намекая на грѣхопаденіе и на наказанія, ожидающія человѣчество, Страшный судъ или Адама и Еву. Другихъ задачъ не существовало для скульптуры, даже статуй святыхъ долгое время избѣгали. Отчасти потому, что языческое искусство нашло свое высшее выраженіе именно въ пластикѣ, отчасти потому, что помнили заповѣдь: «Не твори себѣ иного бога», средневѣковые люди не желали воплощать божественное въ тѣлесныхъ формахъ.

Живопись носила, естественно, также чисто религіозный характеръ. Художники-монахи сидятъ въ своихъ кельяхъ и украшаютъ Св. Писаніе иллюстраціями. Іератически-строгіе святые смотрятъ въ церквахъ съ мозаики или съ разноцвѣтныхъ оконъ на молящихся. Начиная съ эпохи Св. Франциска, живопись изображаетъ сцены изъ Золотой Легенды. Всѣ темы носятъ церковный характеръ. И какъ ярко передаетъ самый стиль трансцендентальность господствующаго міровоззрѣнія. Фигуры—безплотны. Строгая торжественность или покорное смиреніе

одухотворяютъ черты лица. Едва осмѣливаются ноги коснуться земли. Такъ и архитектура охотнѣе всего порвала бы всякую связь съ землей. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что христіанство выполняло тогда великую миссію. На арену культурнаго развитія выступили совсѣмъ юные народы. Вся средневѣковая исторія была бы сплошной бойней, если бы христіанство не обуздывало животныя страсти своей заповѣдью: «Люби ближняго, какъ самого себя». Церковь была той великой воспитательницей, которая превращала варваровъ въ культурныхъ людей, позволяла дикимъ ордамъ стать націями, образующими и поддерживающими государственный строй.

Постепенно человѣчество однако созрѣло. Наступилъ моментъ, когда оно сбросило церковную опеку, какъ стѣсняющую обузу. Если въ средніе вѣка церковь разыгрывала роль опекуна несовершеннолѣтнихъ народовъ, то она теперь отказалась отъ своего универсальнаго господства надъ умами. Единство средневѣковаго міровоззрѣнія дало трещину. Чувственность и мышленіе заявили о своихъ правахъ въ лицо аскетизму, въ лицо слѣпой вѣрѣ. Христіанское стремленіе уступаетъ мѣсто чувству личной силы. Не довольствуясь векселемъ, выданнымъ на загробный міръ, человѣкъ принимается устраиваться здѣсь, на землѣ. Если раньше онъ смотрѣлъ на земную жизнь, какъ на подготовительную школу къ небесному блаженству, то теперь онъ хотѣлъ извѣдать всѣ радости земныя.

Другими словами, возродилось міровоззрѣніе, господствовавшее когда-то въ дни язычества. А такъ какъ искусство является всегда зеркаломъ, хроникой своего времени, то всѣ отрасли художественнаго творчества прониклись новымъ духомъ.

Присмотримся къ архитектурѣ.

Само собой понятно, что даже въ XVI в. еще строили большія церкви. Но не мистическій полумракъ наполняетъ ихъ, а потоки яснаго дневного свѣта. Украшенныя въ изобиліи художественными произведеніями, онѣ скорѣе напоминаютъ пышныя залы или музеи, чѣмъ мѣста молитвы и покаянія. Еще важнѣе тотъ фактъ, что церковная архитектура оттѣсняется архитектурой свѣтской. Зародилась новая потребность въ роскоши, въ пышности. Города соперничаютъ другъ съ другомъ въ желаніи казаться красивѣе, богаче. Всюду поднимаются мощныя зданія судебныхъ установленій и цеховыхъ правленій, всюду красуются лоджіи. Богачи начинаютъ строить свои дворцы—эти чудные патриціанскіе дома, придающіе еще нынѣ такой величественный видъ городамъ, въ родѣ Флоренціи.

Подобно архитектурѣ и пластика служила совершенно новымъ цѣлямъ. Даже больше. Какъ въ дни античнаго міра она снова стала задающимъ тонъ искусствомъ. Выйдя за черту еврейски-христіанскихъ воззрѣній, люди уже не боялись воплощать божественное въ тѣлесныхъ формахъ, пользуясь такими случаями, чтобы воспроизводить въ духѣ античнаго искусства нагую красоту.

Передъ пластикой въ особенности всталъ цѣлый рядъ чисто мірскихъ задачъ. На публичныхъ площадяхъ, какъ въ дни Эллады и Рима, поднимаются конныя статуи. Въ лоджіяхъ и въ дворахъ дворцовъ кра-

суются изящные колодцы. Глазурованными глиняными барельефами украшены фасады домовъ. Въ церквахъ устанавливаются пышныя гробницы. Забота о посмертной славѣ, какъ извѣстно, одна изъ существенныхъ чертъ культуры Ренессанса. Потерявъ въ значительной степени прежнюю вѣру въ загробное безсмертіе, люди чувствовали тѣмъ бо́льшую потребность обезпечить себѣ безсмертіе на землѣ. Этимъ объясняется массовое возникновеніе портретовъ-бюстовъ. По словамъ Вазари, они во дворцахъ стояли цѣлыми рядами на каминахъ, на дверныхъ и оконныхъ карнизахъ. А кто не имѣлъ средствъ заказать свой бюстъ, тотъ увѣковѣчивалъ черты лица по крайней мѣрѣ въ медальонѣ. Въ честолюбивую пору ранняго Ренессанса медальонъ былъ, по словамъ Буркгарта, своего рода размѣнной монетой славы. Въ эпоху, богатую въ художественномъ отношеніи, онъ исполнялъ ту же роль, какую въ наши дни, бѣдные художественными запросами, исполняетъ фотографія.

Кончилось единодержавіе религіи и въ области живописи. Отъ религіозной живописи отдѣляются свѣтскіе жанры. Уже было указано, что теперь снова воспроизводятся античныя темы. Когда говорятъ о кватроченто, то особенно охотно вспоминаешь: тріумфъ Цезаря Мантеньи, воспитаніе Пана Синьорелли, античныя сказки Боттичелли и Пьеро ди-Козимо. И не только охотно воспроизводятся такія темы. Начало жанровой живописи, относимое обыкновенно лишь къ XVII в., восходитъ на самомъ дѣлѣ уже къ XV ст.

Когда рѣчь идетъ объ этихъ картинахъ, то историкъ искусства находится лицомъ къ лицу съ значительными пробѣлами. Не слѣдуетъ забывать одного: картины, хранившіяся въ церквахъ, были защищены отъ разрушенія уже самимъ мѣстомъ, гдѣ онѣ находились, такъ какъ иконоборческіе бунты были все же рѣдкостью. Напротивъ, картины, висящія въ частныхъ домахъ, подвержены всякимъ превратностямъ. Семья можетъ обѣднѣть. Сынъ не всегда интересуется тѣмъ, что цѣнилъ отецъ. Онъ продаетъ или отправляетъ на чердакъ то, что собралъ отецъ, позволяетъ погибнуть его сокровищамъ. Наши свѣдѣнія о жанрѣ основаны поэтому преимущественно на литературныхъ свидѣтельствахъ. Намъ сообщаютъ о вывѣскахъ, написанныхъ художниками для лавокъ и мастерскихъ. Такъ, напр., Мелоццо да-Форли изобразилъ для аптеки подмастерья, толкущаго перецъ въ ступкѣ. Намъ сообщаютъ о ларцахъ съ изображеніями богатыхъ свадебныхъ шествій. Въ коллекціяхъ Лоренцо Великолѣпнаго и Вазари было, говорятъ, не мало жанровыхъ картинъ.

Кромѣ итальянскихъ работъ цѣнились въ Италіи коллекціонерами въ особенности произведенія нидерландскихъ художниковъ. Фацій видѣлъ въ домѣ кардинала Октавіана въ Венеціи картину Ванъ-Эйка, на которой были изображены «только что выкупавшіяся женщины, накинувшія на бедра легкое покрывало. У одной видны только лицо и грудь, тогда какъ спина отражается въ висящемъ сбоку зеркалѣ. Лампа горитъ свѣтло, какъ огонь. Старуха парится. Собачка лакаетъ воду. Въ окно видны горы, лѣса и замки». На другой картинѣ Яна Ванъ-Эйка была изображена ловля выдры, на третьей—купецъ, сводившій счеты

съ своимъ агентомъ. Эти произведенія до насъ не дошли. И все-таки если бы кто задался задачей сфотографировать разсѣянныя по разнымъ галлереямъ картины и распредѣлить ихъ сообразно какому-нибудь плодотворному принципу, то получилась бы довольно богатая коллекція. Въ особенности часто изображались свадьбы. Примѣромъ можетъ служить хранящаяся въ Флорентійской Академіи небольшая картина, изображающая свадьбу Боккаччьо Адинари и Лизы Риказоли. Очень популярны были также изображенія родовъ: родильница лежитъ въ постели, приходятъ подруги, ребенка купаютъ,—все это разсказывается подробно и обстоятельно. Часто встрѣчаются также изображенія турнировъ, судебныхъ процессовъ и уличныхъ сценъ. Мальчики дерутся или трунятъ надъ франтомъ. Большую роль играетъ также охота. На хранящейся въ Оксфордѣ картинкѣ Паоло Уччелло видны охотники на фонѣ лѣснаго пейзажа, озареннаго луннымъ сіяніемъ. При мантуанскомъ и феррарскомъ дворахъ вошло даже въ моду изображать подобныя охотничьи сцены въ видѣ фресокъ. Упомянемъ также фрески въ палаццо Борромео въ Миланѣ, воспроизводящія игры и развлеченія знати. Словомъ, вышла бы очень интересная книга, если бы когда-нибудь появилась монографія, посвященная ранней исторіи жанра, его исторіи до XVII в.

Переходимъ къ портрету.

Въ дни античной культуры портретистика была той осью, вокругъ которой все вращалось. Вспомнимъ, помимо статуй и бюстовъ, о раскрашенныхъ портретахъ, найденныхъ въ могилахъ Эль Фаюма, дающихъ такое высокое представленіе объ эллинистическомъ искусствѣ. Портреты ранней христіанской эры не уступаютъ этимъ античнымъ произведеніямъ. Въ особенности обѣ величественныя репрезентативныя картины, находящіяся въ Санъ-Витале въ Равеннѣ, — Юстиніанъ, окруженный лейбъ-гвардіей, и императрица Ѳеодора, сопровождаемая придворными дамами, — принадлежатъ къ числу грандіознѣйшихъ созданій всей портретной живописи.

Средніе вѣка порвали и въ этомъ отношеніи съ античной традиціей. Не то, чтобы портретная живопись тогда была совершенно неизвѣстна. Документы свидѣтельствуютъ о томъ, что многія римскія церкви, какъ базилика Павла, такъ и Латеранскій соборъ, были украшены мозаичными портретами папъ. На сѣверныхъ храмахъ порою видны статуи императоровъ. Встрѣчаются также княжескіе портреты на стеклѣ, портреты-барельефы—на могильныхъ плитахъ. На титульномъ листѣ изданій съ миніатюрами часто изображенъ авторъ, подносящій свое твореніе меценату.

И все-таки нельзя утверждать, что это настоящіе портреты.

Дажевъ міровой хроникѣ Шеделя, относящейся къ концу XV в., одно и то же клише служитъ для того, чтобы сначала воспроизвести Моисея, потомъ Пріама и, наконецъ, Карла Великаго. Средневѣковой портретъ довольствовался общими намеками. Офиціальный костюмъ былъ главнымъ такимъ намекомъ. Держава и скипетръ обозначали императора, тройная корона—папу. Если мало вниманія обращалось на сходство, то это въ достаточной степени объясняется духомъ времени. Портретъ

имѣетъ своимъ назначенiемъ сохранить память объ изображенномъ лицѣ. А по средневѣковому воззрѣнiю родиной человѣка является не земля, а небо. Тамъ, освободившись изъ плѣна тѣлеснаго, жила безсмертная душа. Стоило ли при такихъ условiяхъ заботиться о томъ, чтобы оставить о себѣ память на землѣ, этой юдоли плача, этой маленькой станцiи на пути въ потусторонний мiръ? Вотъ почему портретистика играла въ среднiе вѣка такую незначительную роль.

Новый ея расцвѣтъ начинается только въ дни, когда возродилось къ новой жизни античное мiровоззрѣнiе.

«Изъ всѣхъ жизненныхъ благъ величайшимъ является слава. Когда тѣло распадется въ прахъ, все еще продолжаетъ жить великое имя». Эти слова Шиллера прекрасно передаютъ то настроенiе, изъ глубины котораго родилась въ XIV в. къ новой жизни портретистика. И, конечно, не простой случай, если первые портреты посвящены именно тѣмъ людямъ, въ которыхъ видѣли предтечей новаго времени. Въ XIV в. Данте и Петрарка увѣнчаны лаврами славы. Эти изображенiя открываютъ и исторiю новоевропейской портретистики.

20 iюля 1840 г. были освобождены отъ покрывавшей ихъ до той поры штукатурки находившiяся въ одной изъ капеллъ Барджелло (нынѣ Museo Nazionale) во Флоренцiи изображающiя страшный судъ фрески Джьотто. Среди блаженныхъ, пребывающихъ въ раю, находится и Данте, увѣковѣчанный послѣ смерти художникомъ, которому онъ посвятилъ въ Чистилищѣ такiя хвалебные стихи. Сiенскiй мастеръ Симоне Мартини создалъ въ свою очередь портретъ Петрарки. Разсказываютъ, что художникъ отправился по порученiю риминiйскаго владыки Пандольфо Малатесты въ Авиньонъ, гдѣ тогда находился поэтъ, съ спецiальной цѣлью написать его портретъ. Картина не дошла до насъ. Что она могла спокойно стать рядомъ съ джьоттовскимъ портретомъ Данте, видно по другому произведенiю Мартино, по фрескѣ въ сiенскомъ Palazzo publico, изображающей сiенскаго генерала Гвидориччьо да-Фольяно, отправляющагося на поле битвы.

Обѣ картины доказываютъ, что нельзя утверждать, будто искусство треченто, не шедшее дальше общихъ типическихъ чертъ, не сумѣло добиться портретнаго сходства. Въ портретѣ Данте схвачены съ удивительной силой характерныя черты его лица: его острый орлиный носъ и выдающiйся впередъ подбородокъ. Такъ точно Мартино создалъ въ образѣ генерала съ одутловатымъ лицомъ Нерона грандiозный типъ кондотьера. Къ этимъ портретамъ можно присоединить далѣе портретъ Ѳомы Аквината, написанный пизанцемъ Траини. Въ его основѣ, говорятъ, лежитъ автентичный портретъ, добытый заказчиками изъ монастыря Фоссануова, гдѣ Ѳома умеръ въ 1274 г.

Портретистика сдѣлала такимъ образомъ свои первые шаги уже въ эпоху треченто и если что мѣшаетъ признать эти изображенiя за настоящiе портреты, то лишь то обстоятельство, что они составляютъ части болѣе крупныхъ композицiй. Какъ уже упомянуто, Джьотто прославилъ покойнаго Данте тѣмъ, что помѣстилъ его на многофигурной картинѣ среди блаженныхъ, удостоившихся рая. Портретъ всадника Гвидориччьо Фольяно былъ написанъ въ память историческаго событiя,

а именно покоренія городка Монтемаджи, взятаго сіенцами въ 1328 г. подъ предводительствомъ Гвидориччьо. А портретъ Ѳомы Аквината, созданный Траини, является центромъ глубокомысленной картины, изображающей въ аллегорическомъ видѣ тѣ духовныя вліянія, которымъ подвергся Ѳома со стороны болѣе раннихъ философовъ, и тѣ духовные лучи, которые отъ него исходили на другихъ отцовъ церкви.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ портретъ создавался не ради него самого—по крайней мѣрѣ, самодовлѣющіе портреты, какимъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, былъ написанный Мартино портретъ Лауры Петрарки, до насъ не дошли: дальнѣйшая эволюція и состояла въ томъ, что въ XV в. портретистика прорвала церковную и аллегорическую рамку и стала самостоятельной отраслью живописи.

Мы уже упоминали о многочисленныхъ, возникшихъ въ XV в., портретахъ-бюстахъ и портретахъ-медальонахъ. Параллельно возникали не менѣе многочисленные портреты-картины. Мазаччьо, Доменико Венеціано, Пьеро делла Франческа, Мантенья, Мелоццо да-Форли, Синьорелли, Вероккіо, Гирландайо, Боттичелли, Пьеро ди-Козимо—словомъ, почти всѣ художники кватроченто работали и какъ портретисты. Недостаточно, однако, указать на такіе портреты, которые существовали все-таки незамѣтно во мракѣ частныхъ домовъ: гораздо важнѣе тотъ фактъ, что теперь каждый желавшій могъ выставить себя во весь ростъ публично,—coram publico.

Теперь и церкви превращались въ портретныя галлереи.

Каждый желавшій могъ теперь выставить свой портретъ тамъ, гдѣ стекались массы народа, гдѣ каждый могъ его увидѣть.

Въ украшающихъ алтари картинахъ прежде всего бросается въ глаза странное новшество. На средневѣковыхъ мозаикахъ святые стоятъ передъ нами въ одинокомъ величіи. Теперь рядомъ съ ними опускаются на колѣни самые обыкновенные люди въ очень земныхъ одеждахъ. Кто заказывалъ картину для церкви, вознаграждалъ себя за расходы тѣмъ, что заботился и о своемъ собственномъ портретѣ. Воздавая хвалу небесамъ, онъ въ то же самое время выставлялъ публично и свое собственное изображеніе.

Интересно прослѣдить, какъ видоизмѣнялись постепенно фигуры этихъ дарителей. Сначала онѣ были небольшихъ размѣровъ: человѣкъ сознавалъ себя—то отголосокъ средневѣкового смиренія!—карликомъ лицомъ къ лицу съ небесными силами. Потомъ эти фигуры изображаются уже во весь ростъ: человѣкъ эпохи Ренессанса вращался въ обществѣ святыхъ уже, какъ равный среди равныхъ. Такъ, на одной картинѣ Пьеро делла Франчески риминійскій тираннъ Сиджизмондо Малатеста появляется передъ своимъ святымъ въ сопровожденіи охотничьей собаки.

Но не только дарители требовали, чтобы ихъ изображали у ногъ святого, не только вошелъ въ моду мотивъ небесной царицы, подъ плащемъ которой стоитъ колѣнопреклоненная толпа вѣрующихъ—даже большія фрески на библейскія темы были использованы въ томъ смыслѣ, что въ дѣйствіи участвовали лица, не имѣвшія никакого къ нему отношенія. Художники изображаютъ на такихъ картинахъ самихъ

себя, своего учителя и своихъ учениковъ. Дошло даже до того, что всякая высокопоставленная особа имѣла возможность повѣсить свой портретъ во весь ростъ въ церкви, сдѣлать его достоянiемъ самыхъ широкихъ слоевъ публики. Козимо де-Медичи осматриваетъ съ своими друзьями строющуюся вавилонскую башню. Члены семьи Медичи появляются въ сопровожденiи богато разодѣтой свиты рыцарей въ видѣ восточныхъ волхвовъ. На большихъ церковныхъ фресковыхъ циклахъ, возникавшихъ во Флоренцiи, Прадо и Феррарѣ, изображены съ натуры всѣ нотабли этихъ городовъ.

Эти факты уже намекаютъ на перемѣну, происшедшую вообще въ области церковнаго искусства.

Въ сущности не такъ уже важно, что античныя темы, портретистика и жанръ тогда отдѣлились отъ церковной живописи. Церковь и теперь еще продолжаетъ быть главной заказчицей. Величайшiя произведенiя кватроченто воспроизводятъ церковныя темы. Тѣмъ поразительнѣе видѣть, какъ пробудившаяся жажда земной жизни стучится въ двери церкви, какъ подъ влiянiемъ духа новаго времени церковныя темы получаютъ совершенно новое толкованiе.

Двѣ тенденцiи стояли враждебно другъ противъ друга: церковное назначенiе картинъ и съ другой стороны—жизнерадостное, земное настроенiе эпохи. Куда бы ни смотрѣлъ художникъ, всюду находилъ онъ сюжеты для картинъ: онъ хотѣлъ изображать красоту жизни и пышность костюмовъ, новыя чудесныя творенiя архитектуры и душу пейзажа. Чтобы достигнуть этой цѣли, онъ переводилъ Библiю на свѣтскiй, мiрской языкъ. Съ виду рисуя библейскiя картины, онъ на самомъ дѣлѣ изображалъ красоту окружающей жизни.

Уже была рѣчь о портретахъ, подавляющихъ на большинствѣ картинъ самую тему, заимствованную изъ Св. Писанiя. У Джьотто не было ничего лишняго. У него выведены только лица, въ самомъ дѣлѣ участвовавшiя въ дѣйствiи. Стремясь къ воспроизведенiю дѣйствительности, художники кватроченто вводятъ постороннихъ дѣйствiю лицъ. Люди, стоящiе въ сущности въ сторонѣ отъ изображаемаго событiя, являются у нихъ свидѣтелями происходящей сцены. Даже больше. Сами святые теряютъ свой сверхземной характеръ. Въ среднiе вѣка они носились, окутанные атмосферой вѣчности, высоко надъ людьми. Въ дни треченто они начали милостиво спускаться внизъ къ человѣку. Теперь они сами становятся людьми изъ плоти и крови, отличающимися отъ простыхъ смертныхъ только ореоломъ вокругъ головы.

Индивидуальными чертами отличалось, однако, не только лицо, но и костюмъ. Кватроченто было въ исторiи культуры эпохой, страстно любившей роскошь, вѣкомъ, безпредѣльно изобрѣтательнымъ на новыя моды: никакiе указы противъ роскоши не могли удержать людей Ренессанса отъ увлеченiя пышными и красивыми костюмами. Въ искусство вторгаются теперь всѣ проявленiя костюмной моды. Джьотто почти всегда воздерживался отъ воспроизведенiя современной моды. Только изрѣдка встрѣчаются у него фигуры, одѣтыя въ костюмъ эпохи. По существу онъ придерживался—изъ стилизующихъ соображенiй—величественной тоги, ложащейся такими монументальными складками.

Въ сравненіи съ этимъ идеальнымъ стилемъ послѣдующее искусство производитъ впечатлѣніе большого журнала модъ. Художники упиваются всѣми мелочами костюма. Святыхъ одѣваютъ въ самый пикантный туалетъ, въ самые кокетливые плащи, опушенные мѣхомъ и перьями, въ самые странные головные уборы. Подобно смертнымъ, и жители потусторонней страны точно стали одѣвающимися по послѣдней модѣ франтами. Картины съ Мадоннами изображаютъ на самомъ дѣлѣ семейныя сцены земного характера. Церковныя темы смѣняются жанровыми изображеніями. Въ Мадоннахъ треченто еще преобладаютъ типическія черты. У Маріи прямой носъ и миндалевидные глаза въ духѣ мозаичной живописи. Простой черный головной платокъ указывалъ на ея роль божьей служанки, donna umile.

Теперь Мадонна превращается въ флорентійскую мѣщанку съ маленькимъ вздернутымъ носикомъ и модной прической, иногда съ изящнымъ кружевнымъ чепцомъ на головѣ. Вмѣсто іератическаго облаченія она носитъ теперь плотно облегающій ея станъ корсажъ съ богатой обшивкой и изящной вышивкой. Младенецъ, толстенькое бебе съ тщательно причесанными волосами, уже не благословляетъ, а держитъ въ рукѣ птичку, плодъ или цвѣтокъ, суетъ палецъ въ ротъ или улыбается съ картины. Если Младенецъ Христосъ изображался на картинахъ францисканской эпохи нагимъ, то нагота его должна была лишь указывать на Его бѣдность. Теперь художники пользуются случаемъ, чтобы контрабандой ввести въ искусство уголокъ обнаженной красоты въ духѣ античнаго творчества. Часто товарищемъ Іисуса по играмъ является маленькій Іоаннъ. Если Марія возсѣдаетъ на тронѣ—деревянномъ въ искусствѣ сѣверныхъ народовъ, мраморномъ у итальянцевъ,—то художники спѣшатъ расписать его богатыми украшеніями въ духѣ новаго художественнаго ремесла.

Тема о поклоненіи волхвовъ также становится настоящей жанровой картиной. На болѣе древнихъ картинахъ, напр. у Таддео Гадди, Марія сидитъ съ Младенцемъ передъ хижиной. Одинъ изъ волхвовъ опустился на колѣни, другіе два стоятъ рядомъ съ нимъ. Лошади встрѣчаются лишь, какъ исключеніе, напр. у Никколо Пизано или Якопо д'Аванцо. Теперь этотъ сюжетъ превращается въ картину изъ рыцарской жизни. Словно государи, сопровождаемые пажами, военными и восточными рабами, пріѣзжаютъ съ визитомъ къ чужестранному двору. Развѣваются знамена, лошади нагружены богатыми подарками, по долинѣ движется необозримая вереница маленькихъ фигуръ. Иногда отъ самой темы поклоненія не остается ничего. На фонѣ пейзажа лишь движется богато разодѣтое шествіе. Или же, желая дать какъ можно больше, художники соединяютъ на одной картинѣ событія, раздѣленныя извѣстнымъ промежуткомъ времени, изображаютъ не только, какъ волхвы поклоняются Младенцу, но и что побудило ихъ къ путешествію, и что они пережили въ пути.

Крестныя страданія Христа часто превращаются въ настоящія массовыя сцены. Между тѣмъ, какъ раньше художники изображали только, какъ Спаситель тихо умираетъ на крестѣ, оплакиваемый своими друзьями, теперь на этихъ картинахъ кишатъ лошади, солдаты и

любопытствующіе зрители, присутствующіе при казни. Мы видимъ, какъ поднимается на гору шествіе съ крестомъ, какъ рабочіе пригвождаютъ къ кресту Спасителя, какъ военачальники слѣдятъ за порядкомъ казни. Вмѣстѣ съ тѣмъ художники усматриваютъ теперь свое честолюбіе въ томъ, чтобы выставить на показъ свои анатомическія знанія, и поэтому они тщательно вырисовываютъ обнаженное тѣло Христа и обоихъ разбойниковъ.

Аналогичная точка зрѣнія опредѣляетъ теперь вообще разработку всѣхъ темъ. Если искусство исходящаго треченто носило по существу характеръ литературный, то художники кватроченто исходятъ изъ того убѣжденія, что изображать должно только то, что можно на самомъ дѣлѣ видѣть. Они порываютъ съ прежними догматическими и дидактическими тенденціями. Всѣ эти торжества: цѣломудрія, бѣдности, воинствующей церкви, всѣ эти аллегоріи хорошаго и плохого управленія, придуманныя когда-то идейными художниками, теперь уже не увлекаютъ. Во всякомъ случаѣ, находящіяся въ Сіенѣ странныя картины, изображающія торжество любви, цѣломудрія и смерти,—рѣдкое исключеніе.

Теперь художники изображаютъ жизнь и притомъ въ праздничномъ одѣяніи радости. Кватроченто было эпохой, когда возникла новая архитектура, когда были открыты новыя страны свѣта. Художники поэтому охотно изображаютъ постройку вавилонской башни, изображаютъ Ноя, строящаго ковчегъ. Кватрочетно было далѣе эпохой матеріальнаго благосостоянія. Художники охотно воспроизводятъ поэтому пиръ Ирода или свадьбу Ревекки и Исаака. Когда темой является Св. Георгій, убивающій дракона, они даютъ цѣлую жанровую картинку: рыцарь пріѣжаетъ съ богато одѣтой свитой въ городъ, гдѣ свирѣпствуетъ чудовище.

Кающаяся грѣшница Магдалина становится великой куртизанкой Новаго Завѣта: одѣтая въ роскошный костюмъ, она держитъ въ рукѣ легендарную баночку для мази, точно ящичекъ съ пудрой. Вирсавія или Сусанна даютъ возможность возсоздать интересную сцену, гдѣ купается женщина.

Даже размѣръ картинъ становится инымъ, такъ какъ измѣнилась самая концепція темъ. Въ прежнихъ готическихъ церквахъ приходилось вписывать сцены въ высокое узкое пространство, раздѣленное пилястрами и арками, и потому ограничивались однѣми стройными, продолговатыми фигурами. Теперь эта необходимость исчезла, и потому предпочитали простую квадратную форму, дававшую большій просторъ въ ширину.

И подобно тому, какъ самый сюжетъ переносился теперь въ непосредственную дѣйствительность, такъ какъ только настоящее казалось истиннымъ и прекраснымъ, такъ точно помѣщаютъ художники повсюду щедрой рукой самые разнообразные предметы, не находящіеся ни въ какой связи съ главной темой, обязанные своимъ существованіемъ только восторгу художника передъ красотою вселенной: здѣсь увлекательный эпизодъ, тамъ—граціозное животное, птицу, зайца, обезьяну, собаку; наконецъ, въ третьемъ мѣстѣ—цвѣты и плоды. Радость, блескъ,

богатство, отнюдь не благочестіе—таковъ характеръ картинъ. Между тѣмъ, какъ въ твореніяхъ треченто окружающая обстановка не играла никакой роли, или на нее только намекали, разъ она могла лучше выяснить смыслъ событія; теперь изъ всего прекраснаго, что есть въ жизни, изъ сосудовъ и ковровъ, оружія и цвѣтовъ составляютъ переливающіе всѣми цвѣтами свѣтлые, красочные букеты

Въ итогѣ: искусство кватроченто содержитъ въ себѣ, несмотря на библейскій характеръ самихъ сюжетовъ, всю свѣтскую живопись послѣдующихъ столѣтій, и хотя картины изображаютъ только святыхъ, въ нихъ продолжаетъ жить вся эпоха съ ея людьми и костюмами, оружіемъ и утварью, устройствомъ комнатъ и архитектурными постройками, словно на страницахъ иллюстрированной исторіи культуры.

Заднiй фонъ картинъ претерпѣваетъ теперь также существенное измѣненіе. На средневѣковыхъ картинахъ фигуры выступали на пустомъ синемъ или золотомъ фонѣ. Джьотто пользовался, правда, какъ комментаріемъ къ дѣйствію, архитектурными сооруженіями, довольствуясь, однако, при характеристикѣ мѣста дѣйствія самымъ необходимымъ. Художники изображали внутренность помѣщенія только въ томъ случаѣ, если это было необходимо для возсозданія иллюзіи пространства. Для очеловѣченныхъ святыхъ кватроченто земля уже стала естественнымъ мѣстопребываніемъ. Если сцена разыгрывается внутри какого-нибудь помѣщенія, то эти внутренніе покои изображаются въ духѣ жанра. Комнаты, въ которыхъ находятся святые, похожи на тѣ, которыя и теперь еще встрѣчаются въ старинныхъ городкахъ, съ потолками изъ толстаго дерева, съ обшитыми панелью стѣнами, плитами изъ маіолики и рѣзной мебелью. Когда изображается Мадонна, то передъ нами уютная семейная комната. Въ каминѣ горитъ огонь, на окнѣ стоятъ подсвѣчники и бутылки съ водою. Изображая нареченіе Іоанна, Джьотто заставляетъ въ едва намѣченной комнатѣ подойти строгихъ женщинъ, держащихъ на рукѣ младенца, къ нѣмому Захарію, который записываетъ его имя въ книгу. Теперь передъ нами комната, гдѣ въ постели лежитъ родильница, которую навѣщаютъ подруги.

Тема о Благовѣщеніи также давала поводъ къ болѣе подробному воспроизведенію интерьера. Предшествующая эпоха видѣла центръ тяжести въ чисто духовной сторонѣ событія. Фигуры выступаютъ на пустомъ заднемъ планѣ. Развѣ только налой, передъ которымъ опустилась на колѣни Марія, стулъ, на которомъ она сидитъ, или символическая лилія слегка намекаютъ на мѣсто дѣйствія. Иногда, правда, какъ на картинахъ Джьотто въ Падуѣ или Таддео Гадди въ флорентійской академіи, изображалась и внутренность помѣщенія, но всегда въ видѣ одного изъ тѣхъ маленькихъ покоящихся на стройныхъ колоннахъ домиковъ, которые такъ любили художники школы Джьотто.

Теперь Марія стала молодой женщиной, обитающей въ мѣщанскомъ домѣ, а самое изображеніе интерьера становится главной темой картины. По этимъ картинамъ можно получить точное представленіе о томъ, какіе ковры и камины, какія книжныя полки и кровати, какіе стулья и вазы были тогда въ модѣ въ мѣщанскихъ домахъ. Если же

сцена происходитъ на вольномъ воздухѣ, въ портикѣ или во дворѣ дворца, то въ этихъ картинахъ ясно сказывается восхищенiе новой архитектурой, создавшей тогда какъ разъ свои первыя дивныя творенiя.

Такъ же подробно, какъ внутренность комнатъ и архитектура, воспроизводится теперь и пейзажъ. На средневѣковыхъ картинахъ пейзажъ имѣлъ лишь символическое значенiе. Пальма, на вѣтвяхъ которой сидитъ птица Фениксъ, обозначала побѣду надъ смертью. Олень, устремляющiйся къ источнику, иллюстрировалъ библейское изреченiе: душа моя жаждетъ Бога.

Въ доказательство пробужденiя въ XIV в. чувства природы ссылаются обыкновенно на проповѣди Св. Франциска, въ которыхъ онъ прославлялъ чудеса земли, и на восхожденiе Петрарки на Монъ-Венту. Въ живописи это чувство природы однако не могло такъ ярко обнаружиться, такъ какъ декоративная точка зрѣнiя допускала только суммарную трактовку пейзажа. Джьотто долженъ былъ довольствоваться однѣми только большими линiями. Такъ, на картинѣ, изображающей поклоненiе волхвовъ, Марiя сидитъ въ небольшой долинѣ, точно сдѣланной изъ глины.

Подобныя соображенiя стилизацiи были для художниковъ кватроченто уже не обязательны, и потому характерное для эпохи восхищенiе природой могло обнаружиться уже безъ всякихъ помѣхъ. Подобно тому, какъ святые живутъ въ комнатахъ, похожихъ на тѣ, въ которыхъ обитали тогдашнiе люди, такъ и пейзажъ, среди котораго они ходятъ, тотъ же самый, на который и теперь еще падаютъ лучи солнца. Художники положительно не знаютъ мѣры въ воспроизведенiи частностей и подробностей. Они изображаютъ горы, воду, цѣлыя мѣстечки, ясное небо. Изъ зелени, сверкая, выглядываютъ замки, крѣпости, башни. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда сцена разыгрывается въ комнатѣ, въ окно обыкновенно видны лѣса и луга, рѣки и горы. Изображается даже больше того, что собственно видно для глаза. Все, окутанное дымкой, все расплывающееся не существуетъ для этихъ художниковъ.

Не только на переднемъ планѣ тщательнѣйшимъ образомъ выписаны трава и цвѣточки, каждый стебель и каждый листочекъ. Даже на большомъ разстоянiи предметы отличаются тѣми же ясными контурами, тѣми же яркими красками. Современному глазу это кажется часто неестественнымъ, и однако нетрудно понять, какими чувствами руководились художники. Послѣ того, какъ природа была для людей такъ долго заповѣдной областью, послѣ того, какъ она въ лучшемъ случаѣ окружала фигуры въ упрощенномъ ради декоративности видѣ, естественная реакцiя побуждала художниковъ воспроизводить пейзажъ такимъ детальнымъ образомъ, заставляла ихъ съ благоговѣйно-пантеистическимъ чувствомъ считать самый крохотный листочекъ или сверкающую каплю росы столь же важными, какъ и гордую пальму, булыжникъ столь же цѣннымъ, какъ и огромную скалу. Эти художники не хотѣли затемнить неясной атмосферой блескъ, окружающiй предметы. Въ одномъ единственномъ произведенiи они желали воспѣть

все богатство красокъ и формъ вселенной. Они полны радости при видѣ разнообразія и многообразія міра, при видѣ сверкающихъ красокъ и изящныхъ очертаній предметовъ. Вся вселенная кажется имъ ботаническимъ музеемъ, по заламъ котораго они ходятъ, объятые любопытствомъ.

Литературной параллелью могутъ служить сочиненія Энея Сильвія. Въ своихъ Комментаріяхъ онъ также описываетъ съ эпическимъ благодушіемъ всѣ мелочи космоса. Даже церкви пришлось примириться съ новыми воззрѣніями. Доказывая въ своей Theologia naturalis, что природа—книга, написанная Божьимъ перстомъ, Раймундъ Сабундусъ тѣмъ самымъ благословлялъ земную жизнерадостность вѣка, работу художниковъ.

Живопись—зеркало и она тѣмъ лучшее зеркало, чѣмъ точнѣе она отражаетъ міръ. Такъ писалъ Леонардо да-Винчи. Само собой понятно, что живопись, стремившаяся уже не къ тому, чтобы пробуждать благочестивыя чувства, а къ тому, чтобы отражать земную жизнь во всей ея красотѣ, должна была выковать себѣ и техническія средства, еще не находившіяся въ распоряженіи тречентистовъ. Тогда впечатлѣніе достигалось путемъ стилизаціи. Было совершенно достаточно, если картины отличались ясными очертаніями и декоративно дѣйствовавшими красочными комплексами.

Теперь художники стремились къ точному воспроизведенію природы. Свѣжія краски, такія, какія существуютъ въ природѣ, должны были вытѣснить напоминающіе гобелены тона. Зданія и пейзажъ уже не должны были обрамлять орнаментальными арабесками фигуры. Они должны были стать тѣмъ пространствомъ, въ которомъ живутъ люди. Необходимо было ввести въ сознаніе зрителя, что предметы расположены одинъ впереди другого, одинъ сзади другого. Фигуры, въ свою очередь, должны были производить впечатлѣніе не плоскихъ, а округлыхъ.

Всѣ эти проблемы встали передъ XV вѣкомъ. Толпа энергичныхъ умовъ была готова взяться за ихъ рѣшеніе, претворить ихъ въ жизнь. Одни усматриваютъ задачу жизни въ изученіи перспективы, другіе въ изученіи анатоміи, третьи усердно работаютъ надъ усовершенствованіемъ живописныхъ средствъ. Такъ стало XV столѣтіе и въ области художественнаго творчества вѣкомъ открытій и изобрѣтеній. Не только въ своемъ упоеніи земными радостями были художники истыми дѣтьми вѣка, въ качествѣ піонеровъ техники они имѣютъ полное право стать рядомъ съ великими изобрѣтателями и путешественниками въ родѣ Колумба и Гуттенберга.

Лишь на фундаментѣ, созданномъ кватрочентистами, могло подняться зданіе новоевропейской живописи.

Иллюстрацiя къ «Тезеидѣ» Боккаччьо (XV в.).

Посредники.

Само собой понятно, такiя крупныя перемѣны происходятъ не сразу. Старое отмираетъ всегда медленно, прежде чѣмъ побѣдоносно восторжествуетъ новое. Такъ и въ XV в. дѣйствуетъ еще нѣсколько художниковъ, относящихся по характеру своего искусства скорѣе къ XIV ст. Какъ лирическiя картины сiенцевъ, изображавшихъ Мадонну, такъ и эпически-монументальная живопись Джьотто звучатъ послѣднимъ аккордомъ въ творчествѣ нѣсколькихъ очень тонкихъ художниковъ.

Джентиле да-Фабрiано былъ родомъ изъ Умбрiи, этой тихой мѣстности, гдѣ нѣкогда проповѣдовалъ Св. Францискъ. Уже по одному этому онъ былъ какъ бы призванъ перенести въ новое столѣтiе старое искусство францисканцевъ. Большинство его произведенiй—исполненныя нѣжности изображенiя Мадоннъ. На одной миланской картинѣ престолъ Марiи Дѣвы обвитъ гирляндой розъ, тогда какъ земля покрыта ковромъ изъ пестрыхъ цвѣтовъ. На другой картинѣ (въ Берлинѣ) за спиной Марiи вырастаютъ два стилизованныхъ апельсинныхъ дерева, въ листвѣ которыхъ вмѣсто апельсиновъ виднѣются головки маленькихъ музицирующихъ ангелочковъ. Очаровательнѣе его едва ли былъ кто-либо изъ сiенцевъ треченто. Главнымъ его творенiемъ было хранящееся въ флорентiйской академiи поклоненiе волхвовъ, написанное имъ въ 1423 г. для Палла Строцци. Здѣсь онъ выступаетъ до извѣстной степени, какъ новаторъ.

Между тѣмъ, какъ болѣе старые мастера изображали только одѣтыхъ въ идеальныя облаченiя трехъ волхвовъ, стоящихъ колѣнопре-

клоненными передъ Маріей, Джентиле превратилъ тему въ сцену изъ рыцарской жизни. На фонѣ холмистаго пейзажа съ широкими далями мчится толпа княжески разодѣтыхъ всадниковъ съ своей свитой. Внизу они опускаются на колѣни передъ Маріей. Около нихъ стройныя лошади. На землѣ лежитъ большая борзая собака. На спинѣ верблюда играютъ маленькія обезьяны. Цвѣтутъ гвоздики, фіалки и анемоны.

На примыкающихъ къ картинѣ пределлахъ, изображающихъ рожденіе Младенца и бѣгство въ Египетъ, Джентиле пытается рѣшить свѣтовыя задачи. На одной картинѣ исходятъ отъ голубя Святого Духа лучи, на другой—гора утопаетъ въ розоватомъ свѣтѣ вечерней зари. И все-таки красота этого произведенія заключается не въ этихъ деталяхъ, обличающихъ новый духъ, а въ лежащемъ на немъ архаическомъ настроеніи легенды. Богатая золотая рѣзная рама съ готическими фронтонами охватываетъ собою всю картину. Золотомъ насыщено небо. Золотомъ блестятъ короны и одѣянія. Совсѣмъ не новымъ духомъ, а отзвукомъ треченто вѣетъ и отъ тихой сдержанности и граціозной робости фигуръ.

Микель Анджело сказалъ о Джентиле: «Aveva la mano simile al nome». «Рука его была похожа на его имя» и именно эта gentilezza, эта очаровательная застѣнчивость придаетъ картинѣ ея прелесть. Передъ нами художникъ, глядящій на міръ большими вопрошающими дѣтскими глазами и все же идущій по путямъ искусства треченто.

И не только Джентиле, этотъ сынъ горной Умбріи, стоитъ рядомъ съ реалистами кватроченто, какъ нѣжный романтикъ, не имѣющій никакого представленія о томъ, что дѣлается кругомъ въ мірѣ. Даже въ тогдашнемъ Парижѣ, во Флоренціи, существовалъ тихій одинокій монастырь, до стѣнъ котораго еще не докатились волны новаго вѣка. То доминиканскій монастырь Санъ Марко, гдѣ жилъ блаженный *Фра Джьованни да-Фьезоле*. Онъ не былъ художникомъ, пытливо рѣшавшимъ новыя проблемы. Онъ былъ большимъ ребенкомъ. И однако среди послѣдышей средневѣковья онъ самый симпатичный.

Въ нѣкоторомъ смыслѣ Фра Джьованни тоже новаторъ.

Между тѣмъ, какъ болѣе старые монахи-художники, дожившіе до кватроченто, какъ *Фра Бенедетто да-Муджелло* и *Лоренцо Монако*, продолжали по традиціи писать голые вымершіе пейзажи, фра Джьованни въ нѣкоторыхъ изъ своихъ картинъ погружался съ любовью въ мелочи природы. Привлекательныя очертанія горъ служатъ ему иногда фономъ. Не уставалъ онъ изображать и лугъ въ весеннемъ одѣяніи, когда на немъ распускаются тысячи цвѣтовъ. Съ какой ботанической точностью переданы, напр., цвѣточки на пейзажѣ, среди котораго идутъ изгнанные изъ рая Адамъ и Ева! Какъ красиво изображаетъ онъ на воспроизводящихъ рай картинахъ покрывающій лугъ коверъ изъ весеннихъ цвѣтовъ, благоухающія розы, пылающія въ темной листвѣ!

Есть у него нѣкоторыя свѣдѣнія и въ области перспективы. Внутренность помѣщеній, гдѣ находятся его фигуры, передана достаточно точно. Хотя онъ пользуется обычно формами готической архитектуры,

онъ не сторонился однако и стиля Ренессанса,—иногда онъ даже, нисколько не смущаясь, украшаетъ стѣны античнымъ медальономъ. При видѣ его картинъ вспоминаются весенніе цвѣты, робко высовывающіе свои головки изъ-подъ снѣжнаго покрывала.

И все-таки не эти особенности опредѣляютъ его творчество. Фра Джьованни относится къ своему современнику Андреа дель-Кастаньо приблизительно такъ, какъ Швиндъ къ Курбэ. Реалисты новой эры, вѣроятно, лишь презрительно пожимали плечами при видѣ произведеній художника,—если только вообще они ихъ видѣли,—который не ломалъ головы надъ проблемами искусства, все еще погруженный въ мелодраматическую набожность и религіозность. Вазари сообщаетъ, что Фра Джьованни плакалъ, когда рисовалъ печальныя вещи, потому что муки святыхъ глубоко волновали его душу. Это значитъ, онъ обращался больше къ сердцу, чѣмъ ко взору зрителя. Когда разсматриваешь его картины, то выносишь такое впечатлѣніе, точно сидишь въ монастырской кельѣ и перелистываешь старый, украшенный художественными миніатюрами молитвенникъ.

Фра Джьованни и вышелъ собственно изъ міра старой миніатюрной живописи. Его фрески и картины въ сущности лишь увеличенныя миніатюры. Главную роль играетъ, какъ того требуетъ миніатюра,—золото. Не только ореолъ вокругъ головы святыхъ—украшенный золотымъ орнаментомъ дискъ. Часто пытается онъ создать своеобразную иллюзію небеснаго сіянья тѣмъ, что пишетъ на мѣдныхъ пластинкахъ, испещряя ихъ лучами. Съ этимъ серафическимъ золотымъ блескомъ вполнѣ гормонируютъ и серафическія краски. Онъ признаетъ только блѣдные, чистые, невинные тона: кроткій голубой или нѣжный розовый цвѣтъ, въ который, какъ лучъ изъ другого міра, врывается ореолъ вокругъ головы святыхъ.

Не ищите у него силы.

Подобно тому, какъ Вальтеръ фонъ-деръ-Фогельвейде производитъ комическое впечатлѣніе, когда принимается ругаться, такъ чертенята Фра Джьованни — не страшные дьяволы. Они довольствуются невинными щипками и даже въ этомъ обнаруживаютъ такое добродушіе, точно имъ стыдно своего ремесла. Его картины, изображающія мучениковъ, производятъ такое впечатлѣніе, какъ будто мальчики переодѣлись мучениками и палачами. Его старики съ длинной бѣлой бородой, толпящіеся вокругъ креста, отличаются также разслабленностью евнуховъ. То не сильные духомъ люди, соорудившіе зданіе церкви, а монахи, для которыхъ церковь богадѣльня, гдѣ можно вести созерцательный образъ жизни. Только когда онъ изображаетъ чувства нѣжныя и кроткія, блаженство экстатика или тихую скорбь, производятъ его картины впечатлѣніе, по крайней мѣрѣ на тѣхъ, кто испытываетъ романтическую жуть, купаясь въ волнахъ примитивныхъ ощущеній. Лучше всего знакомитесь вы съ Фра Джьованни въ монастырѣ Санъ Марко, гдѣ онъ украсилъ фресками залъ рефекторіи и кельи друзей-монаховъ. Но и въ галлереяхъ всего міра вы то и дѣло наталкиваетесь на произведенія этого безпредѣльно-трудолюбиваго монаха.

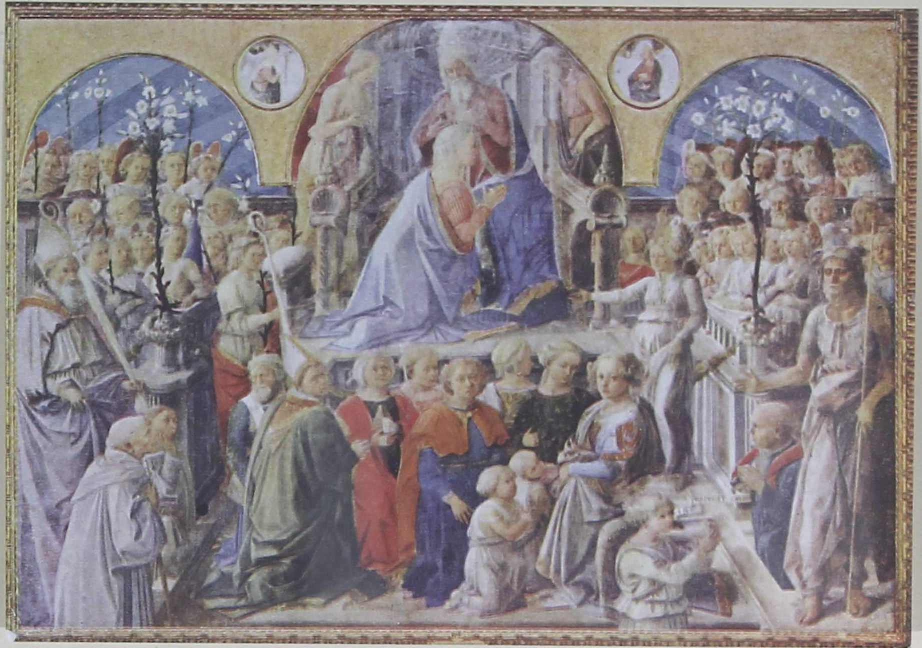
Вотъ, напр., Марія съ Младенцемъ. Ребенокъ Христосъ все еще одѣтъ въ пышный костюмъ небеснаго наслѣдника и поднимаетъ, благословляя, руку.

Заднiй планъ состоитъ или изъ сверкающаго золота, или изъ парчевого ковра, растянутаго позади Маріи, или, наконецъ, она возсѣдаетъ въ одномъ изъ тѣхъ небольшихъ символическихъ храмовъ, которые такъ любилъ Джьотто. Если изображается Благовѣщеніе, то Марія выслушиваетъ вѣсть ангела съ робкой дѣвичьей смущенностью. Обязательны у него и символическіе намеки въ духѣ стараго доминиканскаго искусства. Такъ какъ рожденіе Спасителя освободило человѣчество отъ грѣха, внесеннаго въ міръ Адамомъ и Евой, то на заднемъ планѣ художникъ показываетъ изгнаніе изъ рая: оба грѣшника одѣты въ овечьи шкуры, такъ какъ Фра Джьованни, какъ монахъ, не имѣлъ права изображать наготу.

Когда онъ воспроизводитъ поклоненіе волхвовъ, то онъ, избѣгая всякихъ бытовыхъ чертъ, заставляетъ ихъ склонить колѣни передъ Маріей въ безпредѣльномъ смиреніи. Тайную Вечерю онъ не изображаетъ, подобно позднѣйшимъ художникамъ, въ видѣ ужина: опускаясь на колѣни, или поднимаясь на ноги, ученики принимаютъ съ чувствомъ благодарности и неземного упоенія гостію изъ рукъ Спасителя. Въ сценѣ Распятія онъ, естественно, избѣгаетъ подробностей казни. Христосъ стоитъ на лѣстницѣ. Осторожно, чтобы не сдѣлать ему больно, прикрѣпляютъ палачи Его руки къ кресту. Въ меланхолическомъ раздумьи, охваченные тихой скорбью, принимающей смерть мученика, какъ неотвратимое предначертаніе небесъ, собрались вокругъ креста Его близкіе и друзья.

Когда рѣчь идетъ о вѣнчаніи Маріи, то она складываетъ съ покорностью и благодарностью руки на груди, а русокудрые, нѣжно-эфирные, въ плотныхъ одѣяніяхъ, ангелочки порхаютъ вокругъ нея, славя Благословенную пѣніемъ, игрой на органахъ и арфахъ, звуками тамбуриновъ, свирѣлей и рожковъ. Въ его изображеніяхъ Страшнаго Суда чувствуется еще бóльшая дѣтская наивность, чѣмъ у художниковъ треченто. Въ средней части картины Христосъ царитъ въ кругу кроткихъ святыхъ, внизу раскинулось кладбище, изъ могилъ котораго выходятъ маленькіе люди. Направо—адъ. Нѣсколько грѣшниковъ варятся въ кипящей смолѣ. Другимъ дьяволъ вливаетъ въ ротъ расплавленный свинецъ. Третьихъ мучаетъ такой голодъ, что они вонзаютъ свои зубы другъ другу въ руки, а въ утѣшеніе ихъ потомъ угощаютъ лягушками и саламандрами, разставленными на изящно убранномъ столѣ. Это почти комично. Художникъ былъ слишкомъ доброй и кроткой душой, чтобы вообще быть въ состояніи представить себѣ муки.

Въ раю Фра Джьованни зато невольно хочется жить, въ этомъ миломъ невинномъ мірѣ, гдѣ вѣчно—воскресенье, гдѣ дитя находитъ свои игрушки, другъ своего друга, влюбленный свою возлюбленную. Чинно схватились за руки избранники. Благоухаютъ бѣлыя и красныя розы. На фонѣ поднимаются пиніи, кипарисы, пальмы финиковыя и вѣеролиственныя. По цвѣтнымъ лужайкамъ носятся блаженные въ



Фра Филиппо Липпи. *Вѣнчаніе Маріи.*

изящномъ полонезѣ. Все эфирнѣе становятся ихъ движенія, все мелодичнѣе вращаются ихъ хрупкія маленькія тѣла по мѣрѣ того, какъ они приближаются къ небесной отчизнѣ. Подобно дѣтямъ, взирающимъ на елку, смотрятъ они, полные удивленія, на сіяніе небесъ. Не достойны ли мы, относящіеся къ такимъ картинамъ лишь съ улыбкой превосходства,—сожалѣнія?

На картинахъ, изображающихъ легенду о Св. Стефанѣ, созданныхъ имъ на склонѣ лѣтъ для капеллы Св. Николая въ Ватиканѣ, Фра Джьованни производитъ впечатлѣніе человѣка, надѣвшаго болѣе современный костюмъ. Онъ отказался здѣсь отъ всего архаичнаго, отъ золотого блеска. Построенныя въ стилѣ Ренессанса зданія заполняютъ собой задній планъ. И все-таки нѣтъ основанія причислить его на основаніи такихъ новшествъ, въ которыхъ повинны, вѣроятно, въ большинствѣ случаевъ его ученики, къ художникамъ кватроченто. По всему духу своего искусства онъ является идеальной фигурой средневѣкового монаха, сидящаго въ своей кельѣ, искусно украшающаго молитвенники и засыпающаго навѣки тихимъ сномъ, подписавъ: amen finis.

Изъ монастыря Санъ Марко пойдите въ церковь кармелитовъ во Флоренціи.

Если въ твореніяхъ фра Анджелико звучитъ послѣдній аккордъ лирической живописи треченто, здѣсь въ фрескахъ, украшающихъ капеллу Бранкаччи, получилъ свое послѣднее выраженіе, прежде чѣмъ на цѣлое столѣтіе уступить мѣсто другимъ принципамъ, эпическій монументальный стиль Джьотто.

Мазолино и *Мазаччьо* были тѣми двумя художниками, которые въ 1425 г. приступили къ задачѣ украсить капеллу Бранкаччи, къ задачѣ, законченной гораздо позднѣе. Мазолино написалъ впослѣдствіи (1428—35 г.) еще фрески изъ исторіи Іоанна Крестителя въ баптистеріи въ Кастильоне д'Олона, маленькомъ мѣстечкѣ около Милана. Кисти Мазаччьо принадлежатъ фрески изъ легенды о Св. Екатеринѣ и большая картина Распятія въ церкви Санъ Клементе въ Римѣ. Будетъ цѣлесообразно разсмотрѣть сначала эти произведенія и тогда легче будетъ распознать, что принадлежитъ въ капеллѣ Бранкаччи Мазолино и что Мазаччьо.

Въ фрескахъ въ Кастильоне д'Олона Мазолино является художникомъ, который, исходя отъ Джьотто, насыщалъ монументальный стиль реалистическими чертами. Между тѣмъ, какъ Джьотто передавалъ лица въ видѣ простого большого силуэта, лица Мазолино производятъ скорѣе впечатлѣніе портретовъ. Между тѣмъ, какъ Джьотто одѣвалъ свои фигуры ради декоративности только въ тогу, Мазолино рядитъ ихъ въ модный костюмъ. У него вы уже видите странныя шапочки и коротенькіе плащи, трико и шлейфы, все болѣе вытѣснявшіе въ теченіе кватроченто прежнюю внѣвременную идеальную одежду.

Да и вообще у него часто встрѣчаются подробности, отъ которыхъ вѣетъ скорѣе духомъ кватроченто, чѣмъ духомъ Джьотто. На находящейся въ Падуѣ картинѣ Крещенія Спасителя Джьотто помѣстилъ рядомъ съ центральной группой только двухъ ангеловъ, держащихъ наготовѣ платье Христа. Мазолино хочетъ, напротивъ, въ духѣ кватро-

ченто изобразить наготу и потому придаетъ всей сценѣ бытовой характеръ, прибавляя еще группу чающихъ крещенія. Одни юноши одѣваются послѣ крещенія, другіе раздѣваются въ ожиданіи его. Эти нагія тѣла переданы очень точно, даже если мотивъ движенія сложный. Своей картиной, изображающей пиръ Ирода, Мазолино дѣлаетъ интересную попытку перейти отъ плоскости къ пространству трехъ измѣреній. Аналогичная картина Джьотто въ Санта Кроче производитъ чисто орнаментальное впечатлѣніе, впечатлѣніе ковра. У Мазолино вы видите дворецъ въ изящномъ стилѣ Ренессанса, гдѣ движутся фигуры, одѣтыя въ модный костюмъ. Зала передана при этомъ не только въ перспективномъ сокращеніи, — помѣщая на фонѣ альпійскій пейзажъ, художникъ тѣмъ самымъ еще болѣе раздвигаетъ картину въ глубь.

Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ фрески Мазаччьо въ Санъ Клементе значительно превосходятъ творенія Мазолино. Въ особенности картина Распятія обвѣяна въ ея пейзажной части духомъ новаго времени. Какъ пейзажистъ, Мазолино придерживался еще стиля Джьотто. На его Крещеніи Спасителя ландшафтъ образуютъ извѣстныя намъ изъ произведеній Джьотто голыя скалы, похожія на древовидное пирожное, введенныя исключительно ради орнаментальной линіи. На картинѣ Мазаччьо раскинулась далекая равнина. Холмы и поля окаймляютъ своимъ простымъ ритмомъ морскую бухту. Способъ, какимъ разставлены въ этомъ пространствѣ три креста, предвосхищаетъ все, что въ этомъ отношеніи далъ впослѣдствіи Піеро делла-Франческа. Здѣсь впервые завоевано третье измѣреніе, живопись перешла отъ воспроизведенія плоскости къ изображенію пространства.

Рѣзко выраженное чувство пространства поражаетъ и въ его картинахъ, посвященныхъ легендѣ о Св. Екатеринѣ. Между тѣмъ, какъ Джьотто рисовалъ цѣлые дома въ символическомъ уменьшеніи, Мазаччьо даетъ только вырѣзы. Взоръ падаетъ во внутренность помѣщеній, которыя точно построены рукой Брунеллеско, и въ нихъ фигуры стоятъ передъ нами, какъ настоящія тѣла; даже изображая, какъ въ мученичествѣ Св. Екатерины, точно изъ глины слѣпленныя скалы въ духѣ Джьотто, онъ умѣетъ вызвать своеобразное впечатлѣніе пространства.

Исходя изъ этихъ стилистическихъ особенностей, не трудно отличить другъ отъ друга произведенія обоихъ художниковъ и въ капеллѣ Бранкаччи. Здѣсь Мазолино написалъ на правой стѣнѣ довольно большую картину, изображающую исцѣленіе хромого и воскрешеніе Тавеи, направо около пилястра—грѣхопаденіе, на стѣнѣ у окна—проповѣдь Петра. Какъ въ фрескахъ въ Кастильоне д'Олона передъ нами художникъ, вышедшій изъ школы Джьотто, пытающійся слегка видоизмѣнить и оживить его стиль. На главной картинѣ идутъ по улицѣ рядомъ съ группой апостоловъ въ идеальныхъ костюмахъ два флорентійца, одѣтые по послѣдней кокетливой модѣ. Въ перспективномъ отношеніи фигуры и зданія находятся въ болѣе правильномъ соотношеніи, чѣмъ у Джьотто. Нагота Адама и Евы вырисована обстоятельнѣе, чѣмъ въ прежнихъ изображеніяхъ нагого тѣла.

Когда въ 1425 г. Мазолино прекратилъ свою работу въ капеллѣ Бранкаччи и уѣхалъ въ Венгрію, мѣсто его занялъ Мазаччьо. Ему принадлежатъ налѣво отъ пилястра изгнаніе изъ рая, у алтаря—даръ бѣднымъ и посѣщеніе Петромъ больного, на лѣвой стѣнѣ—чудо съ монетой и воскрешеніе царевича. И сразу бросается въ глаза, что передъ нами художникъ болѣе новаго типа. Возьмите, напр., грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рая. Различіе между Мазолино и Мазаччьо приблизительно такое же, какъ между Гиберти и Донателло. Исходя изъ изученія античныхъ статуй, Мазолино придалъ своимъ фигурамъ наполовину готическія, наполовину античныя линіи. И все-таки это красота заимствованная. Въ духѣ классицизма художникъ смотрѣлъ на природу сквозь призму уже созданнаго искусства.

Картина Мазаччьо дышитъ, напротивъ, смѣлымъ натурализмомъ, покоящимся на непосредственномъ изученіи модели. Первый среди своихъ современниковъ онъ взялся безъ предразсудковъ за непосредственное изученіе голаго человѣческаго тѣла. И онъ настолько освоился со всѣмъ его механизмомъ, что умѣетъ передавать съ удивительной увѣренностью не только покой, но и самыя рѣзкія движенія. Адамъ, прячущій лицо въ рукахъ, плачущая Ева, прикрывающая рукой грудь и лоно—являются первыми шедеврами въ области изображенія голаго тѣла, созданными христіанскимъ искусствомъ рядомъ съ аналогичными произведеніями, созданными одновременно на сѣверѣ Яномъ ванъ-Эйкомъ. Множество новыхъ натуралистическихъ элементовъ встрѣчается и въ другихъ его картинахъ.

Уже Вазари указалъ на реализмъ, отличающій Петра на картинѣ, изображающей чудо съ монетой: сбросивъ верхнюю одежду, стоитъ онъ на берегу и наклоняется къ рыбѣ, такъ что кровь бросается ему въ голову. А фигура стоящаго на колѣняхъ юноши на картинѣ, изображающей воскрешеніе царевича, сдѣлалась, благодаря смѣлой и увѣренной трактовкѣ голаго тѣла, рано предметомъ восхваленія и оригиналомъ для срисовыванія. Если у Мазолино зданія производятъ еще впечатлѣніе искусственно сконструированныхъ, то Мазаччьо удалось установить естественнымъ образомъ гармоническое соотношеніе между людьми и окружающимъ ихъ пространствомъ. Если Мазолино придерживался старой формы скалъ, похожихъ на древовидное пирожное, то Мазаччьо возсоздаетъ на картинѣ, посвященной чуду съ монетой, впервые спокойныя холмистыя линіи долины Арно. Мимо фигуръ вы смотрите на чудесный пейзажъ, точно уходящій далеко въ глубь.

Достойно вниманія и различіе красокъ.

Краски Мазолино отличаются еще свѣтлымъ розовымъ тономъ, столь излюбленнымъ Джьотто. Мазаччьо сообщаетъ имъ больше силы. Онѣ производятъ уже не впечатлѣніе выцвѣтшихъ гобеленовъ, а вѣрныхъ природѣ. Принято указывать и на чисто внѣшній признакъ его реализма—на трактовку нимба. До него ореолъ вокругъ головы святыхъ воспроизводился такимъ образомъ, что голова какъ будто выдѣлялась на фонѣ золотого, украшеннаго жемчугомъ полукруга. Точно на стѣнѣ виситъ сверкающая тарелка, остающаяся неподвижной,

видна ли фигура въ профиль или en face. Такъ изображалъ нимбъ еще Мазолино. Порывая съ чисто орнаментальными соображенiями, Мазаччьо превратилъ его въ подвижной предметъ, носящiйся надъ головами фигуръ, приспособляющiйся къ каждому ихъ движенiю. Уже одна эта частность указываетъ на то, что искусство перешло отъ плоскости къ пространственности, что фигуры перестали быть простымъ, созданнымъ изъ линiй, орнаментомъ. Онѣ округлы, онѣ—тѣла, находящiяся въ пространствѣ. Поэтому и нимбъ теряетъ свою роль орнамента, передается лишь въ перспективномъ сокращенiи, какъ будто онъ носится, какъ тѣло, въ пространствѣ.

Весь вопросъ только въ томъ, покоится ли величiе Мазаччьо именно на этихъ особенностяхъ? Быть можетъ, значенiе его будетъ освѣщено невѣрно, если его произведенiя будутъ выставлены, какъ наиболѣе раннiе образцы стиля Возрожденiя? Указывая на черты, роднящiя его съ художниками кватроченто, не слѣдуетъ забывать поэтому и того, что его отъ нихъ отдѣляетъ. Новшествами, введенными искусствомъ кватроченто, считаются совершенно основательно: эпизодическiя детали, современныя моды и портреты современниковъ,—подробности, такъ часто встрѣчающiяся уже у Мазолино. У Мазаччьо нѣтъ ничего подобнаго. Портреты у него рѣдкость. Во всякомъ случаѣ онъ далекъ отъ дословнаго воспроизведенiя модели. Онъ упрощаетъ, предпочитаетъ индивидуальнымъ чертамъ могучiй, декоративно дѣйствующiй синтезъ. Почти не встрѣчается у него и современный костюмъ, или во всякомъ случаѣ онъ распространяется только на простыхъ смертныхъ, на нищихъ (на картинѣ, изображающей подачу милостыни), или на мытаря (на картинѣ, изображающей чудо съ монетой), тогда какъ святые попрежнему одѣты въ античную тогу, складки которой способствуютъ впечатлѣнiю декоративнаго величiя.

Нѣтъ у него и жанровыхъ эпизодовъ, смѣлыхъ, бросающихся въ глаза рѣшенiй проблемы перспективы. Онъ умѣетъ, правда, рѣшать сложныя задачи, но охотно избѣгаетъ ихъ, чтобы не нарушать спокойнаго величаваго теченiя линiй. Главнымъ предметомъ его изученiя было, повидимому, безпрерывное упражненiе способности глаза улавливать большiя декоративно-выразительныя линiи, лишь очертанiя, ритмъ движенiя. Первая его забота—ясность композицiи, желанiе избѣжать всякiя, хотя бы интересныя, частности, могущiя отвлечь вниманiе отъ центральной идеи. Даже въ качествѣ пейзажиста онъ не прибѣгаетъ ни къ какимъ натуралистическимъ подробностямъ, довольствуется сосредоточенно-серьезными величественными линiями.

Значенiе Мазаччьо не въ его натурализмѣ. Оно покоится на ясномъ спокойствiи, на грандiозной простотѣ, на стильно торжественномъ характерѣ его творенiй. Это все еще тотъ же самый героическiй стиль, созданный столѣтiемъ раньше Джьотто, лишь въ соединенiи съ болѣе увѣренной трактовкой пространственныхъ отношенiй.

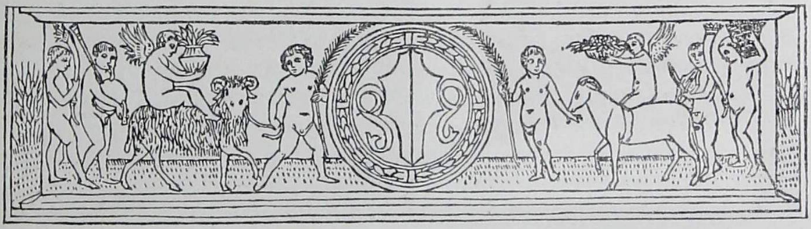
Сто лѣтъ спустя этотъ стиль вновь оживетъ.

Между картиной Мазаччьо, изображающей чудо съ монетой, и назначенiемъ апостоловъ, эскизомъ, нарисованнымъ Рафаэлемъ для ковровъ, нѣтъ почти никакого различiя. Художники кватроченто

напрягали всѣ силы, чтобы отразить въ своихъ картинахъ все многообразіе космоса. Пройдя весь лабиринтъ природы, люди вновь пожелали спуститься въ шахту простоты. И потому не простая случайность, если художники чинквеченто избрали своимъ путеводителемъ именно Мазаччьо. Когда въ XVI в. началась реакція противъ упивавшагося подробностями и частностями, влюбленнаго въ природу реализма кватроченто, то молодые художники стекались въ капеллу Бранкаччи, какъ въ нѣкій университетъ. Здѣсь ударилъ Торреджьани въ лицо Микель Анджело, и ударъ этотъ сплющилъ ему носъ. Здѣсь дѣлалъ Рафаэль тѣ копіи, которыми потомъ воспользовался для своихъ римскихъ картинъ.

Эти художники уважали въ лицѣ Мазаччьо не реалиста. Ихъ привлекало къ нему то, что онъ взялъ у Джьотто и сохранилъ для новаго времени: возвышенный паѳосъ, торжественную монументальность его твореній. У него учились они законамъ монументальнаго стиля.

Мазаччьо былъ Джьотто XV в. и въ качествѣ его—связующимъ звеномъ между монументальнымъ стилемъ средневѣковья и классицизма.



Первые реалисты.

Пока XV столѣтіе еще не дало намъ ничего новаго. Только порвавъ съ прошлымъ, съ лирической живописью настроенія, характерной для треченто, и съ монументальнымъ стилемъ, созданнымъ Джьотто, вступило оно на новые пути. Теперь появляется фаланга художниковъ, начинающихъ совершенно сызнова, внѣ всякой связи съ прошлымъ, точно кисть и краски были изобрѣтены спеціально для нихъ. И теперь шагъ за шагомъ совершается эволюція, съ такой быстротой, съ какой даже въ наши дни не совершалась эволюція художественнаго творчества.

Если разсмотрѣть отдѣльныхъ художниковъ въ хронологическомъ порядкѣ, то необходимо прежде всего остановиться на одномъ, родомъ изъ Вероны, исколесившимъ всю Италію. Этотъ многозанятый странствующій художникъ былъ *Витторе Пизано*, по прозванію *Пизанелло*. Его творчество доказываетъ особенно наглядно, что въ XV в. религіозная живопись существовала только номинально. Все искусство этого жизнерадостнаго языческаго вѣка представляло собой сплошной компромиссъ. Художники хотѣли изображать красоту жизни, а должны были изображать библейскія темы. Только въ качествѣ рисовальщиковъ они были свободны въ выборѣ сюжета, имѣли право говорить о томъ, что ихъ интересовало и привлекало.

Каковы темы рисунковъ Пизанелло? То—или изображенія модъ или этюды животныхъ. Словно Ватто исходящей готики, рисуетъ онъ современный ему франтоватый костюмъ: кокетливые плащи, огромныя шляпы и изящные башмаки съ носкомъ. Съ еще бóльшимъ быть можетъ усердіемъ рисуетъ онъ животныхъ. Конечно, было бы неправильно утверждать, что онъ былъ первымъ крупнымъ художникомъ, изображавшимъ животныхъ. Это значило бы недоцѣнить античное искусство. Какая коллекція баснословныхъ звѣрей: львовъ, быковъ, леопардовъ и оленей находится въ одномъ только домѣ Лукреція Фронтоне въ Помпеѣ! Богато стилизованными изображеніями животныхъ и средневѣковое искусство. Вспомните капители готическихъ пилястровъ, символы, придуманные для обозначенія евангелистовъ, крылатаго льва Марка, встрѣчающагося въ венеціанскомъ искусствѣ не только какъ символъ этого святого, но и какъ самостоятельное изображеніе животнаго.

Джьотто пишетъ проповѣдь Св. Франциска, обращенную къ воробьямъ, Никколо Пизано помѣстилъ на созданной имъ церковной каѳедрѣ—лошадей, Джьованни Пизано—коровъ, ословъ и овецъ, а Таддео Гадди на картинѣ Благовѣщенія изобразилъ очень мило собаку, робко взирающую на ангела небеснаго. На Торжествѣ смерти лошади и собаки воспроизведены съ удивительной точностью. Значительнымъ изобразителемъ животныхъ былъ и Якопо д'Аванцо: на его Поклоненіи волхвовъ лошади и верблюды отличаются большимъ правдоподобіемъ. Изъ художниковъ кватроченто достаточно указать на Брунеллеско и Гиберти, на лошадей и барановъ на ихъ Жертвоприношеніи Исаака.

И однако это все только явленія случайныя.

Систематически никто изъ прежнихъ художниковъ не занимался животными. Это именно и сдѣлалъ Пизанелло. Его этюды, хранящіеся въ Луврѣ, поражаютъ проникающимъ ихъ новымъ духомъ. Онъ рисуетъ лошадей, скалящихъ зубы и раздувающихъ ноздри, старыхъ усталыхъ клячъ въ самыхъ разнообразныхъ позахъ, дикихъ козъ, настораживающихъ уши. И онъ рисуетъ животныхъ не только въ состояніи покоя, а пытается уловить самыя мгновенныя движенія. Прыгаютъ газели, львы дерутся, обезьяны крадутся, прислушиваясь, зайцы несутся стремглавъ среди пейзажа, лисицы взрываютъ землю, чтобы раскопать кротовъ, цапли вытягиваютъ шею, чтобы поймать лягушекъ, утки неуклюже переваливаются съ ноги на ногу и вдругъ быстро поднимаются и улетаютъ.

Эти мотивы онъ рисуетъ не разъ, а повторяетъ ихъ два или три раза, пока не найдетъ для нихъ самаго вѣрнаго выраженія. Со всѣхъ сторонъ подходитъ онъ къ животнымъ, чтобы уловить ихъ самыя характерныя черты. Схвачены движенія, доступныя лишь очень острому глазу, воспроизведены мотивы, съ которыми познакомила современныхъ художниковъ только фотографія. Вспоминаются удивительные этюды утокъ шотландца Джона Кроуолля, зайцы и лисицы Бруно Лильефорса. Вспоминаются и рисунки японцевъ. И хотя вполнѣ возможно, что Пизанелло пришелъ къ такимъ этюдамъ самостоятельно, возможно также и вліяніе японскихъ рисунковъ, которые ему было нетрудно увидѣть въ Венеціи, гдѣ онъ прожилъ нѣкоторое время, въ Венеціи, поддерживавшей тѣсное общеніе съ востокомъ.

Во всякомъ случаѣ въ западномъ искусствѣ у него не было соперника. Даже Дюреръ рисовалъ животныхъ только въ состояніи покоя, а не движенія. Только нѣкоторые этюды Леонардо да-Винчи могутъ итти въ сравненіе съ его рисунками.

Если вы имѣете ясное представленіе объ этихъ рисункахъ Пизанелло, то вы знаете собственно уже и его картины. Трудно придумать болѣе рѣзкую противоположность, какъ между Мазаччьо и Пизанелло. Если Мазаччьо былъ великъ и простъ, то Пизанелло углубляется въ пестрое многообразіе вещей. Онъ выражаетъ не монументальныя мысли, а созерцаетъ яснымъ проницательнымъ взоромъ предметы и людей. Встаютъ смѣющіеся пейзажи. Мѣсто библейскихъ исторій заняли рыцарскія шествія и охоты. Куропатки и драконы, собаки и

лошади смѣшиваются съ почтеннымъ собраніемъ святыхъ, похожихъ въ своемъ франтоватомъ, плотно облегающемъ тѣло костюмѣ скорѣе на героевъ Боккаччьо, чѣмъ на дѣятелей Св. Писанія.

Прежде всего необходимо имѣть въ виду нѣкоторыя фрески въ Веронѣ. Въ церкви Санта Анастасія онъ изображаетъ Св. Георгія въ тотъ моментъ, когда тотъ прощается съ спасенной принцессой. Юная дама, отъ которой вѣетъ грацiей Ватто, проводила его за городскую черту, гдѣ стоятъ приготовленные кони. Задняя часть могучаго боевого коня святого занимаетъ центральное мѣсто картины. Рядомъ стоятъ лошади свиты и нѣсколько собакъ. Но и этимъ художникъ не удовольствовался, чтобы превратить сцену въ эпизодъ рыцарской жизни. Увлеченный своей любимой темой, онъ рисуетъ на скалѣ, на заднемъ планѣ, еще группу скачущихъ козероговъ.

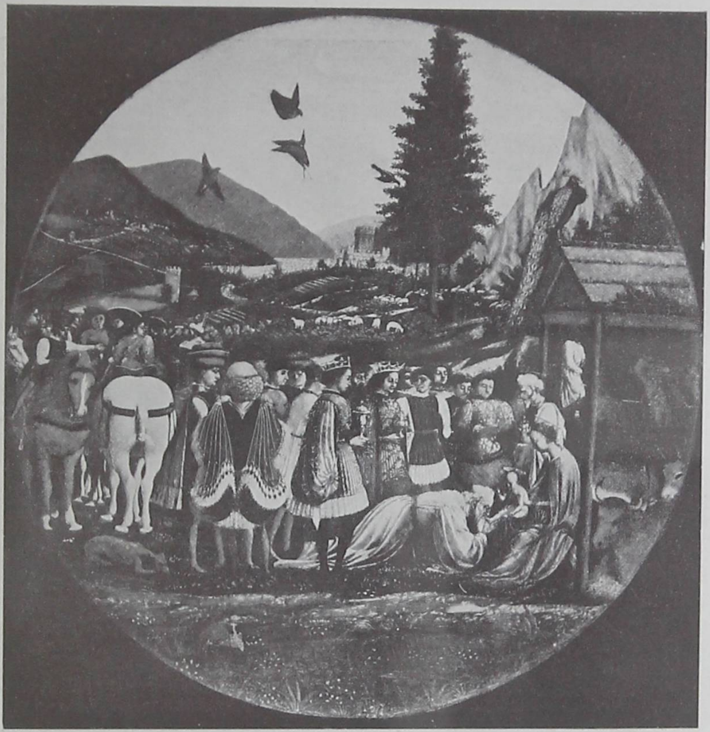
На его изображающей Благовѣщеніе картинѣ въ Санъ Фермо въ глубинѣ видна постель Маріи. У ногъ ея восточный коверъ съ пестрымъ рисункомъ. Ангелъ несетъ корзину съ цвѣтами, а около обѣихъ фигуръ ходятъ двѣ овечки и два голубя, весьма, конечно, умѣстные, какъ символы невинности Маріи и однако введенные художникомъ не столько изъ символическихъ, а скорѣе изъ зоологическихъ соображеній.

Картины Пизанелло также показываютъ, что онъ чувствовалъ себя въ глубинѣ души скорѣе изобразителемъ животныхъ, чѣмъ пѣвцомъ библейскаго эпоса. Находящаяся въ Музео Civico въ Веронѣ Марія сидитъ передъ изгородью, въ вѣтвяхъ порхаютъ красношейки и щеглята, а у ногъ ея помѣстилась крупная куропатка.

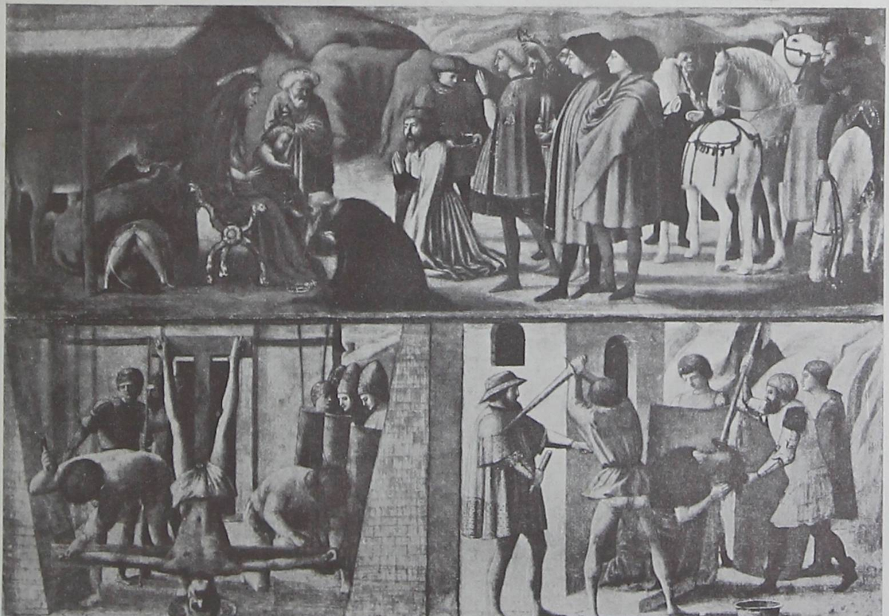
На хранящейся въ Берлинѣ картинѣ, изображающей поклоненіе волхвовъ, эти послѣдніе, желая почтить Младенца своимъ посѣщеніемъ, взяли съ собой всѣхъ своихъ пажей и шталмейстеровъ, своихъ борзыхъ и своихъ соколовъ. Въ хатѣ видны въ соотвѣтствіи съ текстомъ Евангелія быки и ослы. А снаружи къ столбу привязаны еще верблюды. На крышѣ сидитъ павлинъ, распускающій свои переливающія всѣми красками крылья. Въ воздухѣ дерутся цапли. Кругомъ раскинулся пейзажъ: уголокъ гардскаго озера съ виллами и виноградниками, на склонахъ пасутся стада.

На хранящейся въ Лондонской Національной Галлереѣ картинѣ, изображающей Антонія и Георгія, послѣдній является молодымъ элегантнымъ кавалеромъ въ современномъ художнику рыцарскомъ костюмѣ. Онъ немного похожъ на Ліонелло д'Эсте. У ногъ его лежитъ драконъ, а у ногъ Антонія кабанъ,—символъ святого,—и однако такихъ крупныхъ размѣровъ, какими въ качествѣ символа онъ могъ и не отличаться. Съ правой стороны врѣзываются въ картину двѣ лошадиныя головы. Изображая обращеніе Евстахія, художникъ также не удовольствовался тѣмъ, что вывелъ рыцаря, передъ которымъ предстаетъ олень съ Распятіемъ на головѣ. Охотника окружаетъ свора изъ семи собакъ самыхъ разнообразныхъ породъ. На лужайкѣ пасутся два оленя. Лѣсъ населенъ медвѣдями и кроликами. Въ воздухѣ проносятся цапли, въ лужѣ купаются утки.

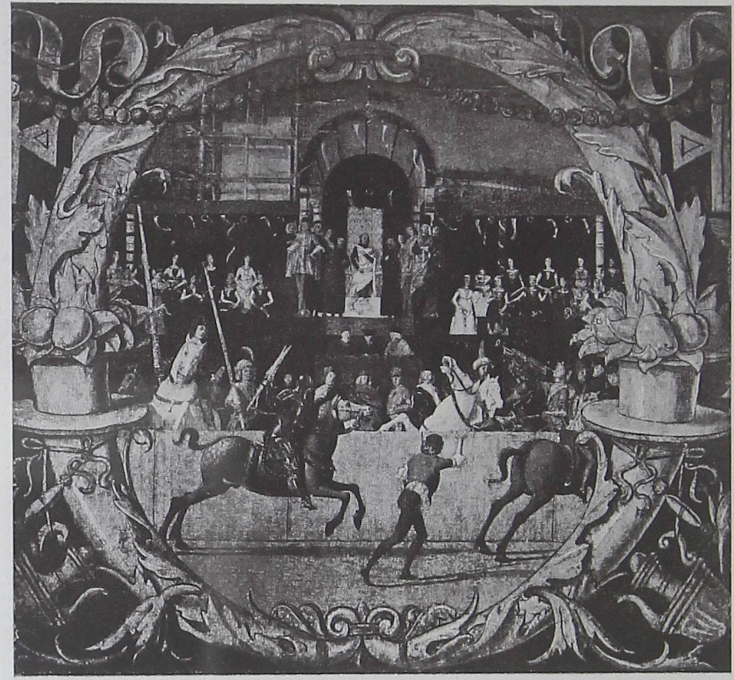
ш



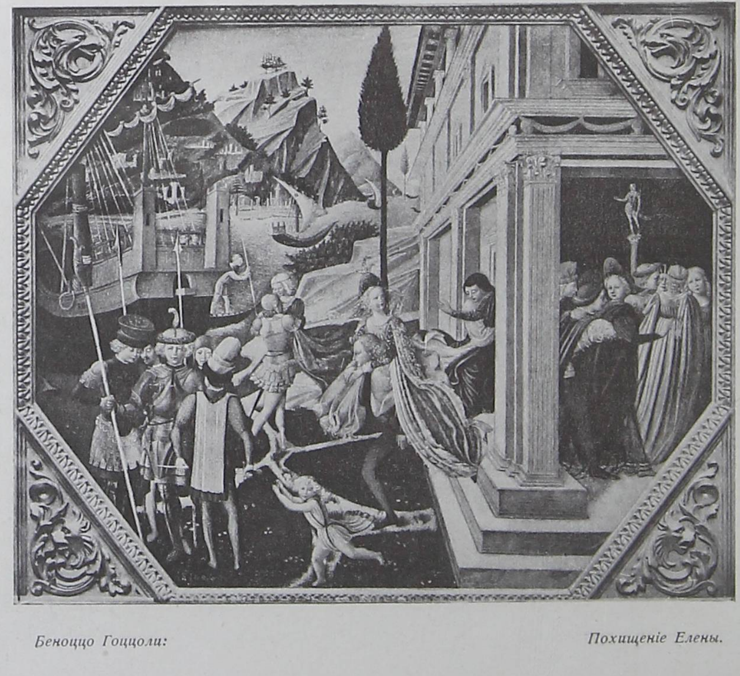
Витторе Пизано: *Поклоненіе волхвовъ.*



7. Мазаччьо: *Поклоненіе волхвовъ; мученичество Петра и Іоанна.*



Турниръ (XV в.).



Беноццо Гоццоли: *Похищеніе Елены.*

Нѣтъ надобности подчеркивать, что онъ пользовался и своими медалями, чтобы на оборотной сторонѣ помѣстить стилизованныхъ животныхъ—орловъ, львовъ, грифовъ, слоновъ и лошадей.

Такова была вторая область дѣятельности Пизанелло, въ которой онъ особенно отличался.

Какъ уже было выше указано, портретистика отдѣлилась въ XV в., какъ самостоятельный жанръ, отъ религіознаго искусства. Знать заказывала свои изображенія отчасти въ видѣ бюстовъ, отчасти въ видѣ медальоновъ. Честь воскрешенія на основаніи античныхъ прообразовъ рѣзьбы медалей также принадлежитъ Пизанелло. Въ качествѣ цѣнимаго медальера скитался онъ по городамъ Италіи, отъ Вероны и Венеціи до Рима, увѣковѣчивая головы знаменитостей и высокопоставленныхъ лицъ—Альфонсо и Ліонелло д'Эсте, Лодовико Гонзаги, Сиджизмондо Малатесты, Витторино да-Фельтре и др.—въ медаляхъ, составляющихъ нынѣ гордость нумизматическихъ кабинетовъ, такъ какъ въ нихъ такъ своебразно сочетается нутаралистическая экспрессія съ античной красотой.

Обратите вниманіе, какъ тонко высчитано соотношеніе головы къ окружающему ее пространству и взвѣшена орнаментальная цѣнность надписи, и вы поймете, что и современные медальеры могли бы многому научиться у этого мастера по части распредѣленія пространства. Интересно также прослѣдить, какъ этотъ стиль медалей опредѣлилъ собой стиль написанныхъ кистью портретовъ Пизанелло. Въ Нидерландахъ, гдѣ въ то же самое время Янъ ванъ-Эйкъ создавалъ свои первые портреты, люди часто изображались а trois-quart на опредѣленномъ заднемъ планѣ. Головы итальянскихъ портретовъ—здѣсь рѣчь идетъ о лицахъ, изображенныхъ художникомъ по заказу дарителя на церковныхъ фрескахъ,—также изображались въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ.

Пизанелло, напротивъ, думалъ, что будетъ особенно стильнымъ, если заставитъ головы своихъ портретовъ выступать, какъ на монетахъ, выпуклымъ профилемъ на твердомъ нейтральномъ фонѣ. Какъ портретъ Ліонелло д'Эсте въ коллекціи Морелли въ Бергамо, такъ и портретъ какой-то принцессы изъ дома Эсте въ Луврѣ изображены не à trois quart, какъ это дѣлалъ Янъ ванъ-Эйкъ, а въ профиль. Пластически выпукло высѣчены контуры. Служитъ ли фономъ одноцвѣтная масса, или занавѣсъ съ пестрымъ рисункомъ, или изгородь съ стилизованными цвѣтами и вьющимися растеніями,—онъ не стремится дать иллюзіи пространства, а изображаетъ головы такъ, какъ будто онѣ покоятся, какъ на барельефахъ или на медаляхъ, на лишенномъ трехъ измѣреній, точно металлическомъ фонѣ.

Пизанелло былъ родомъ изъ Вероны, но жилъ въ цѣломъ рядѣ мѣстностей, куда его звали заказчики. Если вы спросите, какой же городъ все болѣе становился настоящимъ центромъ итальянскаго искусства, то отвѣтъ гласитъ: Флоренція.

Здѣсь, гдѣ во главѣ государства стоялъ Козимо Медичи, гдѣ покровительствомъ искусству старались заслужить свой новый гербъ семейства Строцци и Барди, Руччеллаи и Торнабуони, Питти и Пацци,

живописи ставились задачи, какъ нигдѣ въ мірѣ. Но и центромъ научной жизни сдѣлалась та же Флоренція. Рука объ руку съ художниками работали великіе ученые, анатомы и математики, приглашенные Козимо Медичи. Научнымъ духомъ пропитывается все творчество, и этотъ духъ былъ способенъ рѣшать всѣ поставленныя вѣкомъ теоретическія задачи. И только потому, что во Флоренціи работали художники—скорѣе ученые, чѣмъ артисты,—посвящавшіе себя съ фанатическимъ рвеніемъ рѣшенію отдѣльныхъ проблемъ, напрягавшіе всѣ силы, чтобы проникнуть въ творческую лабораторію природы, смогла живопись кватрочентистовъ сдѣлать такіе быстрые успѣхи.

Только на фундаментѣ, положенномъ этими флорентійскими изслѣдователями, могло вообще подняться зданіе новѣйшей живописи.

Первымъ изъ этихъ важныхъ вопросовъ была проблема перспективы. Какъ разъ она совершенно не существовала для болѣе ранняго искусства. Въ средневѣковой живописи фигуры выдѣлялись орнаментальными очертаніями на пустомъ золотомъ или синемъ фонѣ. Правда, Джьотто вставлялъ изображаемыя имъ событія въ рамку пейзажа или зданій. Но и онъ не пошелъ дальше ковроваго стиля. Распредѣлить фигуры по разнымъ плоскостямъ—эта задача не входила въ его программу. Даль онъ переводилъ на языкъ плоскости. Рѣдко фигуры разставлены у него одна позади другой. Онѣ стоятъ въ рядъ, въ духѣ классическаго барельефа. А если онѣ въ видѣ исключенія и размѣщены одна за другой, то все же не получается иллюзіи пространства. Кажется, будто заднія фигуры стоятъ надъ передними.

Такъ же точно и зданія не мыслятся имъ какъ тѣ помѣщенія, въ которыхъ люди живутъ. Они только символически намекаютъ на мѣсто дѣйствія, только орнаментальными линіями обрамляютъ фигуры. Теперь рѣчь шла о завоеваніи третьяго измѣренія, о томъ, чтобы перевести живопись изъ плоскости въ пространство.

Ученики Джьотто порою пытались разрѣшить эту проблему, но совершенно инстинктивно. Да и каждый разъ, когда они брались за нее, они не шли дальше неувѣренныхъ поисковъ ощупью. Даже Мазаччьо, умѣвшій такъ геніально рѣшать стоявшія передъ нимъ задачи, полагался скорѣе на непосредственный опытъ, на свое чувство.

Мѣсто этихъ инстинктивныхъ поисковъ должно было теперь занять ясное научное познаніе. Только послѣ того, какъ были выяснены законы перспективы, можно было установить правильное соотношеніе фигуръ въ пространствѣ, можно было работать надъ дальнѣйшимъ развитіемъ пейзажа. Рѣшенію этихъ проблемъ и посвятили себя величайшіе умы эпохи. Наступаетъ время кропотливыхъ научныхъ изслѣдованій, стремящихся установить законы, которые позволили бы превратить плоскость въ пространство трехъ измѣреній. Нынѣ этому научается каждый ученикъ академіи. То, что теперь является общей собственностью, должны были однако когда-то еще завоевать крупные умы, чтобы оно стало художественнымъ наслѣдіемъ для всѣхъ. Большая разница знать «Фауста» наизусть и создать его!

Великій архитекторъ Брунеллеско закладываетъ фундаментъ. Съ помощью математика Паоло Тосканелли онъ первымъ выставляетъ

тезисъ, что предметы кажутся тѣмъ меньше, чѣмъ дальше они удалены отъ глаза, и подтверждаетъ этотъ тезисъ рисункомъ, изображающимъ площадь Баптистерія.

Теперь путь былъ открытъ. Другіе пошли дальше. Въ 1435 г. закончилъ Леоне Баттиста Альберти свой трактатъ о живописи, гдѣ онъ теоретически обосновалъ и расширилъ законы, найденные и примѣненные на практикѣ Брунеллеско. Первымъ облекъ онъ въ литературную форму устное преданіе, и онъ же изобрѣлъ квадратную сѣтку, позволявшую рѣшать съ математической точностью самыя сложныя задачи. Впечатлѣніе было ошеломляющее. Гиберти пытался соперничать съ живописью въ области барельефа. Онъ, этотъ чувствовавшій въ духѣ классиковъ художникъ, сознательно грѣшилъ противъ законовъ классическаго стиля, чтобы примѣнять и къ барельефамъ законы перспективы. На изобрѣтеніи Альберти построили столяры-художники новое направленіе въ области художественнаго ремесла. Если разноцвѣтныя деревянныя инкрустаціи для мебели долгое время были не болѣе, какъ иллюстраціей къ теоріи перспективы, то этотъ фактъ прекрасно вскрываетъ ту важность, которую кватрочентисты придавали новой наукѣ.

На этотъ путь изъ художниковъ первымъ вступилъ Паоло *Уччелло*.

Вазари разсказываетъ, что Уччелло получилъ это свое прозвище потому, что содержалъ, несмотря на свою бѣдность, цѣлый звѣринецъ, въ которомъ находились также рѣдкія птицы. Эта столь характерная для кватроченто страсть изученія животныхъ роднитъ его, какъ видно, съ Пизанелло. Однако главная его дѣятельность заключалась въ томъ, что онъ вмѣстѣ съ своимъ другомъ, математикомъ Антоніо Манетти, придалъ законамъ перспективы прочную форму ученія. На хранящейся въ Луврѣ картинѣ съ портретами пяти лицъ, которыхъ онъ считалъ наиболѣе выдающимися людьми Италіи, онъ изобразилъ кромѣ Джьотто, Брунеллеско и Донателло—что весьма характерно—также самого себя и математика Манетти. Какъ художникъ, онъ не представляетъ ничего выдающагося. Это скорѣе профессоръ математики, по недоразумѣнію ставшій художникомъ. И все-таки трогательно видѣть этого труженика, какъ онъ становится чудакомъ, работая надъ своими проблемами, какъ онъ забываетъ все на свѣтѣ, размышляя ночи напролетъ надъ своими изслѣдованіями! Какое ему дѣло до жизни! Какое ему дѣло до живописи! Если только возможно, то онъ пишетъ одноцвѣтныя картины. Если ихъ приходится давать въ краскахъ, то ему безразлично, будетъ ли лошадь зеленаго цвѣта, поля—голубого, а города—краснаго. Ибо задача, предложенная ему самой судьбой, заключается исключительно въ рѣшеніи проблемы перспективы. Такъ, напр., украшая крестовый сводъ въ Санта Марія Новелла изображеніемъ потопа, онъ не воспроизводитъ ужасы вселенскаго наводненія, что могъ бы сдѣлать и любой джьоттистъ. Нѣтъ, онъ ставитъ себѣ проблемы только ради ихъ сложности, и эти проблемы превращаютъ все его созданіе въ иллюстрацію къ учебнику о законахъ перспективы. Онъ стремится главнымъ образомъ показать, что построенный Ноемъ ковчегъ долженъ имѣть форму куба, старается показать,

въ какомъ перспективномъ сокращенiи необходимо воспроизвести бѣлыхъ птицъ, порхающихъ надъ морской гладью. На дополняющей потопъ картинѣ жертвоприношенiя Ноя онъ заставляетъ нѣкое существо, долженствующее изображать Бога-Отца, падать головой внизъ съ неба только для того, чтобы констатировать, въ какомъ перспективномъ сокращенiи слѣдуетъ нарисовать, напр., человѣка, падающаго съ высоты лѣсовъ. Въ картинѣ изгнанiя изъ рая Уччелло придерживается еще всецѣло похожихъ на древовидное пирожное скалъ, столь излюбленныхъ Джьотто. Адамъ и Ева не испытываютъ ни страха, ни стыда. Въ особенности онъ, вѣроятно, гордился сокращенной рукой Адама, изображеннаго фронтально и, какъ борецъ, принимающаго позу, чтобы защитить себя отъ меча ангела.

Странными кажутся современному глазу и его батальныя картины. Его страннаго цвѣта кони съ толстыми шеями, вздымающiеся на дыбы, брыкающiеся или неподвижно лежащiе на землѣ, похожи скорѣе на лошадей карусели. И однако самое слово «батальная живопись» свидѣтельствуетъ объ огромной перемѣнѣ, происходящей въ области искусства. Уже одинъ фактъ, что вообще изображаются такiе свѣтскiе сюжеты, указываетъ, что время точно шло семимильными шагами. И когда мы вспомнимъ, что Уччелло не имѣлъ въ этой области никакихъ предшественниковъ, что его начинанiя были продолжены лишь въ XVI в. Рафаэлемъ и Тицiаномъ, а въ XVII в. Сальваторомъ Розой и Черквоцци, то намъ станетъ яснымъ историческое значенiе этого смѣлаго фанатическаго ума.

Никакое завоеванiе не дѣлается сразу. Выдвигать новыя проблемы—бóльшая заслуга, чѣмъ вправлять старое въ безукоризненную форму. Только умамъ, въ родѣ Уччелло, обязана флорентiйская живопись тѣмъ, что она не застыла на одномъ мѣстѣ, подобно нидерландской, а продолжала стремиться все къ новымъ высотамъ. Уччелло могъ бы расположить свои картины въ видѣ фриза, изобразить фигуры всадниковъ въ профиль. Но этого было ему недостаточно. Онъ изображаетъ ихъ въ самыхъ смѣлыхъ сокращенiяхъ, какъ они, взявъ копье на перевѣсъ, точно мчатся изъ картины или врываются въ картину. Пейзажъ выростаетъ передъ нами въ отчетливо разграниченныхъ формахъ. При помощи самыхъ разнообразныхъ предметовъ: дорогъ, изгородей, аллей, деревьевъ старается онъ пластически ясно расчленить мѣстность. Онъ не только срисовываетъ листья апельсинныхъ деревьевъ съ ботанической точностью, но и стремится, подобно островзорому японцу, передать правильно въ смыслѣ перспективы разнообразное положенiе всѣхъ этихъ вѣточекъ и листочковъ.

Если вы прочтете его бiографiю, если вы посмотрите на его произведенiя, то вы проникнетесь уваженiемъ къ этому мученику, съ фанатической односторонностью отдавшему всего себя на изученiе перспективы, листьевъ и сучьевъ.

Сдѣлалъ Уччелло эпоху и своей конной статуей кондотьера Джона Гауквуда, родомъ англичанина, находившагося на службѣ у Флоренцiи. Духъ Ренессанса и конная статуя—это вѣдь почти синонимы. Какъ нѣкогда въ дни античной жизни, публичные площади должны быть

украшены конными статуями. Такъ какъ пластика еще не въ состоянiи рѣшить эту задачу, то довольствуются картинами, изображающими статую всадника. Въ картинѣ, написанной Уччелло для флорентiйскаго Собора, все дышитъ силой характера, монументальной мощью. Когда Донателло 17 лѣтъ спустя создавалъ статую Гаттамелаты, онъ учился именно у него, и еще портретъ Карла V на конѣ, написанный Тицiаномъ, предполагаетъ, какъ свой образецъ, Гауквуда Уччелло.

Само собою понятно, что его первая забота заключалась въ томъ, чтобы передать правильно въ смыслѣ перспективы видъ статуи снизу. Памятникъ, предназначенный для болѣе возвышеннаго мѣста, долженъ отличаться другими линiями, чѣмъ картина, висящая низко, на одномъ уровнѣ съ глазомъ зрителя. Эту задачу Уччелло разрѣшилъ очень тонко.

Вторая проблема, стоявшая передъ художниками, заключалась въ томъ, чтобы дать новой эпохѣ новое тѣло и новую душу.

Въ среднiе вѣка люди сознавали себя стадомъ, слѣдующимъ за добрымъ пастыремъ. Искусство поэтому не знало индивидуума, не знало индивидуальнаго. Царитъ однообразный, общiй типъ красоты. Передъ нами длинныя худыя фигуры, одухотворенныя тѣла, души, заключенныя въ темницу тѣла. Постоянно повторяется также одна и та же поза—грацiозная, точно парящая въ воздухѣ. Ноги ступаютъ жеманно, едва дерзая коснуться почвы. Вѣдь не земля—родина человѣка. Жизнь его—только паломничество въ царство вѣчности. Св. Франциска принято называть серафическимъ святымъ, и серафической была вся живопись треченто. Вся она обвѣяна однообразной эѳирной прелестью.

Пятнадцатое столѣтiе знаменуетъ побѣду индивидуализма, властное, не считающееся ни съ какими предразсудками, выступленiе личности. Неожиданно появляется множество рѣзко очерченныхъ характеровъ, крѣпкихъ, точно изъ дерева вырѣзанныхъ индивидуальностей, насильниковъ, мѣсто которымъ столько же въ галлереѣ великихъ людей, сколько и въ галлереѣ преступниковъ. Характеръ, своеобразiе, сила, энергiя—таковы лозунги эпохи. Всѣ эти новые люди, всѣ эти крѣпкiя, желѣзныя, мужественныя фигуры, созданныя эпохой, должны были явиться и въ искусствѣ. Если раньше предпочитали красоту кроткую, предпочитали все женственное, ангельское, нѣжное и милое, покорное и доброе, то теперь предстояла задача создавать энергическихъ и сильныхъ мужчинъ.

На картинахъ болѣе раннихъ художниковъ даже мужчины, хотя и носили бороду, были все же по-женски робки и застѣнчивы. Теперь необходимо было поставить на мѣсто гибкости и мягкости угловатость и рѣзкость, мужественную рѣшительность, суровую выдержку, богатырскую мощь. Если прежде фигуры носились надъ землей, точно лишенныя тѣла, то теперь онѣ должны были стоять крѣпко на своихъ ногахъ, словно онѣ вросли въ почву земной родины.

Измѣнилась не только внѣшность людей, измѣнилась и ихъ духовная жизнь. Если ранѣе въ робко опущенныхъ глазахъ свѣтились смиренiе и покорность, если раньше эти чувства одухотворяли черты лица, то теперь появились новыя лица съ упрямымъ выраженiемъ и

нахмуренными бровями. Всѣ страсти вырвались наружу, какъ звѣри изъ звѣринца. Подобно тому, какъ тиранны кватроченто всецѣло отдавались во власть своего демона, будь то чувственность или внезапно вспыхивающій гнѣвъ, такъ отъ художниковъ требовали изображенія болѣе сильныхъ аффектовъ, чѣмъ тѣ, которые воспроизводили прежніе мастера. Необходимо было уловить мгновенныя движенія, мѣняющееся выраженіе, изобразить страсть, потрясающую, какъ судорога, все тѣло человѣка.

Ни Уччелло, ни Пизанелло не брались еще за рѣшеніе этой задачи. Уччелло весь ушелъ въ вопросы перспективы. А Пизанелло, хотя и рисовалъ новый современный костюмъ, все же продолжалъ традиціи готическаго искусства своей граціозной манерой возсоздавать людей. Его творенія еще не были проникнуты суровымъ духомъ новаго вѣка, не понимали его смѣлыхъ, размашистыхъ жестовъ, ничего не знали о зловѣщихъ душевныхъ пропастяхъ, неожиданно разверзшихся съ такой стихійной силой.

Донателло первый внесъ этотъ новый идеалъ въ скульптуру. Посмотрите на его бюстъ Николло да-Удзано съ гладко выстриженнымъ черепомъ разбойника, съ взоромъ хищнаго звѣря и орлинымъ носомъ. Посмотрите на украшающія кампаниле статуи Поджьо Браччьолини и Дзуконе съ ихъ сильными тѣлами и дикими лицами, обвѣянными духомъ ужаса, духомъ terribile. Таковымъ было то новое поколѣніе, которое теперь выступило на сцену.

Въ высшей степени характерно, что теперь художники бросаются отъ одной крайности къ другой. Чѣмъ грубѣе и неуклюжѣе обнаруживается индивидуальность, тѣмъ прекраснѣе кажутся фигуры. Этимъ объясняется, почему въ искусство Донателло вторгаются самыя странныя физіономіи: крѣпкіе пролетаріи съ неотесанными, выпуклыми формами, мужики съ желѣзными костями и рѣзко очерченными закаленными лицами, истощенные отъ голода старые нищіе съ слабыми мускулами и изможденными тѣлами, опустившіеся парни съ голымъ черепомъ, жиденькой взъерошенной бородой и длинными мускулистыми руками. Если раньше люди стояли въ жеманной позѣ, то теперь каждая линія—трепещущій нервъ. Въ вызывающихъ, дышащихъ энергіей позахъ отражается духъ суроваго вѣка кондотьеровъ.

Въ особенности въ порывахъ страсти, которая уже не покоряется смиренно, а проявляется въ бурныхъ вспышкахъ, все тѣло трепещетъ, точно во власти судороги. Стремясь къ выразительной мимикѣ, Донателло порой впадаетъ въ гримасу. Не простая случайность, что онъ такъ любилъ фигуры Магдалины и Іоанна. Въ нихъ сочетались обѣ черты, казавшіяся вѣку Возрожденія столь интересными: тѣло, отмѣченное жизнью всѣми мозолями суровой близости къ природѣ, и первобытная страсть, потрясающая его до самаго основанія.

Струя ужаса—terribile—должна была проникнуть и въ живопись. Чувствуется она въ творчествѣ *Андреа дель-Кастаньо*. Самыя важныя произведенія этого смѣлаго, безстрашнаго художника, не боявшагося ничего грубаго, ничего преувеличеннаго, если только отъ этого выигрывала сила выраженія, къ сожалѣнію, до насъ не дошли. Не имѣемъ

мы никакого представленія о картинахъ, изображавшихъ на фасадѣ Палаццо дель Подеста̀ повѣшенныхъ членовъ семьи Пацци. Не знаемъ мы и его картинъ изъ жизни Пресвятой Дѣвы въ Санта Марія Нуова, возбуждавшихъ своей натуралистической смѣлостью ужасъ въ сердцѣ почтенныхъ академиковъ чинквеченто. На нихъ было, по словамъ Вазари, изображено, какъ ссорятся нищіе, какъ одинъ разбиваетъ кувшинъ о голову другого, какъ ребеночекъ стучится въ дверь въ часъ рожденія Маріи, какъ карликъ ломаетъ дубину и т. д.

Но и по немногимъ сохранившимся произведеніямъ можно составить себѣ о немъ представленіе, какъ о художникѣ, умѣвшимъ соединять грубую мужицкую силу съ величавой, мощной статуарностью. Его фреска, изображающая распятіе (въ прежней церкви въ Санъ Маттео) невольно наводитъ на память слова, будто бы сказанныя Брунеллеско о Распятіи Донателло: «Ты распялъ на крестѣ мужика». Христосъ Кастаньо тоже мужикъ. Въ немъ нѣтъ ничего эѳирнаго, отличающаго Христа Фра Джьованни Фьезоле. Зато это неуклюжее тяжелое тѣло передано съ огромнымъ натурализмомъ, съ почти пластической выпуклостью. Это тѣло точно можно ощупать, оно пластически выступаетъ, какъ въ стереоскопѣ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ вы чувствуете ясно, какое оно тяжелое. Между тѣмъ, какъ фигура Христа на Снятіи со креста Фьезоле точно паритъ въ воздухѣ, здѣсь вы чувствуете тяжесть тѣла, неудержимо устремляющагося внизъ. А фигуры, стоящія у подножія креста: эти два богатырскаго сложенія монаха, этотъ Іоаннъ и эта старая Марія, похожая на насѣдку—они новые люди, и горе ихъ выражается по новому. Здѣсь уже нѣтъ мѣста напоминающимъ іероглифы жестамъ Фьезоле. Въ этихъ судорожно сжатыхъ рукахъ заключена сила, которую до Андреа дель-Кастаньо не воспроизвелъ ни одинъ художникъ.

Ошеломляетъ своимъ грубымъ величіемъ и его находящаяся въ церкви Аннунціата во Флоренціи картина, изображающая Св. Троицу. Художникъ не стремится вызвать впечатлѣніе торжественности. На первомъ планѣ стоитъ проблема о сокращеніяхъ. Онъ хочетъ изобразить двѣ фигуры, изъ которыхъ одна смотритъ вверхъ, а другая—внизъ. Въ то же самое время онъ ставитъ себѣ задачей воспроизвести распятіе въ рукахъ Бога-Отца такъ, чтобы получилось впечатлѣніе выпуклаго, тяжело внизъ опускающагося тѣла. Эти проблемы иллюстрируетъ онъ фигурами, въ которыхъ нѣтъ ничего благороднаго и красиваго. Взирающій внизъ Богъ-Отецъ похожъ скорѣе на стараго бандита, глядящій вверхъ Св. Іеронимъ—на одну изъ тѣхъ жилистыхъ фигуръ, которыя намъ знакомы по украшающимъ кампаниле статуямъ Донателло. И, однако, картина навсегда врѣзывается въ память благодаря своей страшно интенсивной жизни. Нѣтъ ничего изящно-благороднаго и въ его Тайной Вечери въ Санта Аполлонія. Апостолы изображены не красавцами—философами, а крѣпкими, закаленными непогодой, рыбаками. Нѣтъ у него также и единого дѣйствія, какъ у Леонардо. Каждый разговариваетъ съ своимъ сосѣдомъ. Нѣкоторые, впрочемъ, углубились въ себя. Не всегда ясны смыслъ и цѣль ихъ жестовъ. И всетаки Тайная Вечеря Кастаньо, вѣроятно, наиболѣе грандіозное воспроиз-

веденіе этого сюжета до Леонардо. На аналогичныхъ картинахъ болѣе раннихъ мастеровъ всѣ фигуры отличались однообразнымъ типомъ. Здѣсь, напротивъ, каждая фигура—твердой рукой очерченный характеръ, исполненный той сконцентрированной полноты жизни, которую Донателло воплощалъ въ мраморѣ. Не всѣ жесты ясны и понятны. Не слѣдуетъ однако забывать, что Кастаньо первый подошелъ къ рѣшенію вопроса объ индивидуальной трактовкѣ языка жестовъ.

Джьотто придумалъ для всѣхъ чувствъ разъ навсегда установленные іероглифы. Они ясно выражали то, что надо было выразить, и все же это были не болѣе, какъ именно іероглифы. Кастаньо насыщаетъ все гораздо болѣе индивидуальной жизнью. Одинъ въ ужасѣ разжимаетъ кулакъ, другой—удивленъ, третій опускаетъ голову, еще другіе—погружаются въ раздумье. Индивидуализація языка жестовъ связана у него съ необычайно подвижной мимикой.

Наконецъ, не слѣдуетъ забывать, что въ разработкѣ проблемы пространства Кастаньо значительно опередилъ своихъ предшественниковъ. Спинелло Аретино тотъ еще помѣщаетъ фигуры, точно лишенныя тѣла, въ маленькихъ нишахъ. У Гиберти онѣ тѣснятся другъ къ другу, словно внѣ всякаго пространства. У Кастаньо сцена происходитъ въ просторной комнатѣ. Придавъ клиросньмъ сѣдалищамъ, на которыхъ возсѣдаютъ апостолы, форму копыта, онъ тѣмъ еще усиливаетъ впечатлѣніе перспективы.

Своимъ реализмомъ онъ порой достигаетъ поистинѣ царственнаго величія. Его портретъ Никколо да-Толентино на конѣ, созданный въ pendant къ статуѣ кондотьера Уччелло, поражаетъ своей мощной монументальностью. Между тѣмъ какъ у Уччелло рѣчь шла все же больше о проблемѣ перспективы, здѣсь ошеломляетъ богатырская мощь, уже напоминающая Коллеоніи Верроккьо.

Квинтессенціей творчества Кастаньо являются однако, нужно думать, колоссальныя, нынѣ находящіяся въ Музео Націонале фигуры, созданныя имъ по порученію Пандольфо Пандольфини для одной изъ залъ его виллы въ Леньяйо,—фигуры, изображающія совершенно въ духѣ Ренессанса знаменитыхъ людей прошлаго и настоящаго. Въ выборѣ отдѣльныхъ фигуръ, довольно странномъ, вѣроятно, повиненъ не художникъ. Рядомъ съ Данте, Петраркой и Боккаччьо должны были явиться Фарината дельи Уберти,—спаситель отчизны, какъ гласила надпись,—Никколо́ Аччьайоли, ахейскій тетрархъ, и Филиппо Сколари, флорентіецъ, сдѣлавшій своей родинѣ честь на венгерской службѣ, а также въ войнѣ съ турками.

Затѣмъ слѣдуютъ три женщины: Эсфирь, «спасительница народа», Томирисъ, «мстительница за сына и освободительница родины», и Кумейская Сивилла. Кастаньо плохо справился съ великими покойниками и съ идеальными фигурами. Они стоятъ, наподобіе статуй, съ книгами или копьями. Двое изъ изображенныхъ лицъ принадлежали однако къ современной эпохѣ и были къ тому же кондотьерами. Этими двумя фигурами онъ и хотѣлъ вознаградить себя за все то, что не нравилось ему въ данномъ ему заказѣ.

Въ тяжелой желѣзной бронѣ спокойно стоитъ Фарината дельи Уберти. Одной рукой, одѣтой въ желѣзную перчатку, онъ упирается въ бокъ, другая покоится на мечѣ. А Филиппо Сколари, по прозванію Пиппо Спано, этотъ молодецъ съ монгольской головой, съ растопыренными ногами, съ кривой саблею въ рукахъ, стоящій передъ нами, какъ крѣпкая скала, которую ничто не опрокинетъ, — развѣ онъ не производитъ впечатлѣніе воплощенія духа кватроченто, олицетворенія этого великаго вѣка, богатаго искусствомъ и страстями? Слово terribile—ужасное—которымъ такъ часто злоупотребляли, вполнѣ примѣнимо къ Кастаньо. Рядомъ съ Донателло онъ царь этой мощной эпохи, возведшей грандіозныя стѣны палаццо Питти.

Третьей областью, требовавшей напряженнаго изученія, были краски. Художники слишкомъ привыкли работать надъ фресками и потому удѣляли мало вниманія техникѣ картинъ. Въ послѣднихъ не было той красочности, которая вызывала восторгъ въ занесенныхъ въ Италію нидерландскихъ произведеніяхъ. Восполнить этотъ пробѣлъ былъ призванъ художникъ родомъ изъ того города, гдѣ впослѣдствіи итальянская колоритность достигла своего высшаго развитія, изъ Венеціи.

Доменико Венеціано, видѣвшій своими глазами, какъ возникали въ дожескомъ палаццо фрески Пизанелло, послѣдовавшій затѣмъ за учителемъ въ Римъ и, наконецъ, поселившійся во Флоренціи, былъ, говорятъ, первымъ, приступившимъ независимо отъ нидерландцевъ къ экспериментамъ въ области составленія красокъ. Хотя его картины написаны темперой, онъ сумѣлъ,—очевидно прибавляя значительную примѣсь льняного масла,—придать своимъ краскамъ больше яркости, достигнуть своеобразнаго блеска, нѣжнаго, похожаго на эмаль, перелива.

Передъ нами тотъ интересный фактъ, что венеціанецъ, вынесшій изъ своей родины воспитанное на мозаичной живописи чутье красочности, стремился уже въ началѣ XV в. во Флоренціи, гдѣ господствовали строгій рисунокъ и пластическая мысль, къ тѣмъ самымъ ярко красочнымъ эффектамъ, которые впослѣдствіи въ эпоху Беллини такъ занимали венеціанскихъ художниковъ.

Даже выраженіе чувствъ у Доменико обличаетъ венеціанца. Если порою черты лица на его запрестольныхъ образахъ отличаются рѣзкостью, то это не должно насъ ввести въ соблазнъ считать его необузданнымъ натуралистомъ въ смыслѣ Кастаньо. Взаимныя ихъ отношенія сводятся къ обоюдному вліянію и къ обоюднымъ заимствованіямъ. Вліяніе, оказанное Доменико на Кастаньо, обнаруживается въ красочныхъ экспериментахъ, за которые послѣдній иногда брался, напр., на картинѣ Распятія. Доменико въ свою очередь нарядился въ костюмъ Кастаньо, когда писалъ въ Санта Кроче Св. Іоанна и Св. Франциска. Здѣсь онъ является крайнимъ реалистомъ. Іоаннъ изображенъ, какъ у Донателло, исхудалымъ проповѣдникомъ-пустынникомъ, одѣтымъ въ лохмотья изъ звѣриныхъ шкуръ. Та же чисто монгольская фигура настоящаго разбойника снова повторяется въ хранящейся въ Уффиціяхъ картинѣ, изображающей Мадонну.

Эта мужицкая угловатость, однако, очень мало гармонировала съ натурой художника. Изящнаго было въ его духѣ гораздо больше, чѣмъ героической мощи. Хранящаяся въ Уффиціяхъ Мадонна представляетъ, несмотря на фигуру Іоанна, поэму въ бѣломъ, обвѣянную тонкимъ и тихимъ очарованіемъ. На берлинской картинѣ, изображающей мученичество Лючіи, такъ красиво выдержанной въ свѣтлыхъ тонахъ, изящный профиль Лючіи переданъ очень пикантно. Какъ разъ эта женственная черта выдѣляетъ его произведенія, какъ нѣчто исключительное, изъ массы твореній ранняго Ренессанса. Какъ ученикъ Пизанелло онъ, естественно, держался медальоннаго стиля. Рѣзко очерченными профилями покоятся его головы на синемъ, точно металлическомъ фонѣ. И однако онъ умѣетъ вложить въ эти роскошныя медали странное пикантное очарованіе.

Когда говорятъ о подобныхъ произведеніяхъ Доменико, вспоминается прежде всего восхитительный портретъ маленькой Барди въ Музео Польди Пеццоли. Съ нѣжной влюбленностью воспроизведены здѣсь: очаровательный профиль мальчишеской головки, тонкая лебединая шея, русые, жемчугомъ украшенные волосы и глаза съ ихъ свободнымъ взоромъ подростка. Вся свѣжая, какъ распускающійся бутонъ, дѣвичья красота передана здѣсь съ тонкимъ пониманіемъ и притомъ въ эпоху, когда всѣ остальные портретисты отличались такой суровостью, чувствовали себя хорошо только, когда имъ приходилось изображать съ безпощаднымъ реализмомъ морщинистыя лица и своеобразное безобразіе.

Та же самая дѣвушка, только въ нѣсколько старшемъ возрастѣ, снова встрѣчается на портретѣ-профилѣ въ Берлинской галлереѣ. Подростокъ-невѣста, мальчишески худая, теперь уступила мѣсто болѣе серьезной, болѣе полной молодой женщинѣ. Такъ какъ кисти Доменико принадлежатъ, вѣроятно, еще нѣкоторые другіе разсѣянные по галлереямъ дѣвичьи портреты, то онъ производитъ среди остальныхъ мужественныхъ художниковъ Флоренціи впечатлѣніе женственное. Онъ первый почувствовалъ грацію юности, очарованіе нѣжной дѣвичьей красоты.

Венеція, все искусство которой впослѣдствіи—въ дни Тиціана и Пальмы—стало единымъ гимномъ въ честь женщины, создала уже въ началѣ XV в. перваго портретиста-художника дѣвичьей красоты. Эти умы, поглощенные рѣшеніемъ разныхъ проблемъ, не могли, конечно, удовлетворить всѣ художественные запросы вѣка. Рядомъ съ éclaireurs становятся поэтому profiteurs, рядомъ съ изслѣдователями—популяризаторы. Первые не разбрасывались, не выступали въ разныхъ сферахъ творчества. Результаты своихъ изслѣдованій они увѣковѣчили въ нѣсколькихъ картинахъ, каждая изъ которыхъ была равносильна завоеванію.

Вторая категорія художниковъ—profiteurs—идутъ не вглубь, а вширь. Съ помощью техническихъ средствъ, созданныхъ художниками-изслѣдователями, они принялись за завоеваніе міра. Вся полнота, все богатство жизни врывается съ ними въ искусство. Они пишутъ культурную исторію вѣка во всѣхъ ея проявленіяхъ. Такъ въ XIX ст.

популяризировали Бастьенъ Лепажъ, Лермиттъ, Ролль и Рафаэлли результаты изслѣдованій импрессіонистовъ Манэ, Дегаза и Монэ.

Въ особенности Фра Филиппо и Гоццоли сдѣлались лѣтописцами своей эпохи: умы беззаботные и легко творящіе, они купались съ радостнымъ трепетомъ въ потокахъ новой мірской жизни, не ломая головы надъ научными вопросами. Положеніе и образованіе должны были бы сдѣлать обоихъ знаменосцами старой религіозной живописи. Ибо одинъ былъ монахомъ, а другой—любимымъ ученикомъ благочестиваго отшельника монастыря Санъ Марко. И однако что осталось въ ихъ твореніяхъ отъ церковнаго настроенія!

Фра Филиппо Липпи и какъ человѣкъ—очень интересный типъ эпохи. Онъ былъ только на восемь лѣтъ моложе Фьезоле и однако похожъ на него такъ же мало, какъ галантный аббатъ на чуждаго міра отшельника. Въ своей тихой кельѣ Фра Джьованни не испыталъ искушеній жизни, не зналъ любви къ женщинѣ. Фра Филиппо, напротивъ, «такъ легко влюблялся, что могъ бы истратить на женщинъ все свое имущество». На цѣлые дни покидаетъ онъ мастерскую, бросаетъ работу и ищетъ приключеній. Заключенный въ монастырь, онъ скручиваетъ изъ простынь веревку, спускается по ней изъ окна и бросается въ поиски ночныхъ похожденій. Хорошенькая монахиня, Лукреція Бути изъ Прато, гдѣ онъ былъ игумномъ, позволяетъ ему похитить ее. Ея младшая сестра, Спинета, также убѣгаетъ изъ монастыря и ищетъ себѣ убѣжище въ домѣ веселой парочки. А когда Козимо де-Медичи узналъ обо всѣхъ этихъ проказахъ, онъ только «отъ всей души разсмѣялся».

Подобные факты бросаютъ яркій свѣтъ на мірское настроеніе, проникающее эпоху. Духъ естественности, воцарившійся кругомъ, внушаетъ даже монахамъ мужество отстаивать свое право на чувственныя наслажденія. Вмѣстѣ съ тѣмъ жизнь Фра Филиппо объясняетъ намъ, почему его картины такъ не похожи на произведенія Фра Джьованни изъ Фьезоле. Только нѣкоторыя изъ его раннихъ картинъ еще обвѣяны той любовью къ Богу, которая вдохновляла Фра Анджелико. Въ этотъ ранній періодъ онъ часто воспроизводилъ въ свѣтлыхъ розовыхъ тонахъ поклоненіе Младенцу. Одна картина, хранящаяся въ флорентійской академіи, предназначалась для камальдолійскихъ отшельниковъ, для монастыря, лежащаго недалеко отъ Флоренціи, въ расщелинѣ Аппенинскихъ горъ, въ тѣни почти сѣверныхъ лѣсовъ. Когда Фра Филиппо писалъ эту картину, онъ однимъ изъ первыхъ художниковъ имѣлъ возможность познакомиться съ лѣсомъ,—вѣдь для средневѣковыхъ людей лѣсъ былъ царствомъ ужаса. Только отшельники уходили въ лѣсъ, гдѣ предавались покаянію и самоистязанію. Наслаждаться природой значило тогда просто «совершить прогулку за ворота города». Вотъ почему единственнымъ пейзажемъ на фонѣ картинъ была городская черта,—природа, оживленная виллами.

Познакомившись съ лѣсомъ, Фра Филиппо перенесъ, напротивъ, на всѣхъ картинахъ, изображающихъ тему о поклоненіи Младенцу, мѣсто дѣйствія въ уютный, таинственный лѣсной уголокъ. Въ особенности хранящаяся въ Берлинѣ картина представляетъ собой милую лѣсную идиллію, проникнутую невыразимымъ очарованіемъ. Изобра-

женъ лѣсной уголокъ въ родѣ тѣхъ, которые въ XIX в. рисовалъ Діасъ. Стройныя деревья сплетаютъ свои верхушки въ видѣ тѣнистой крыши. Сверху смотритъ Богъ-Отецъ, точно добрый дѣдушка. И какъ сказано въ легендѣ, въ моментъ рожденія Христа въ лѣсной глуши земля нарядилась въ весеннюю одежду, покрылась ковромъ изъ розъ, лилій и анемонъ.

Пресвятая Дѣва отличается на этихъ картинахъ еще робкой застѣнчивостью. Такъ и на хранящейся въ Мюнхенѣ картинѣ она стыдливо опускаетъ глаза при приближеніи ангела Благовѣщенія. Съ другой стороны эти изображенія Благовѣщенія обнаруживаютъ уже увлеченіе Филиппо Липпи новой архитектурой Ренессанса. На находящейся въ Сполето картинѣ Марія сидитъ въ лоджіи пышнаго палаццо, а на хранящейся въ Мюнхенѣ картинѣ она стоитъ на дворѣ дворца, покоящагося на дорійскихъ и іоническихъ колоннахъ. Такъ все болѣе слабѣетъ въ позднѣйшихъ его произведеніяхъ связь съ старымъ искусствомъ. Лирикъ, идущій въ хвостѣ тречентистовъ, превращается въ реалиста-разсказчика, чувственнымъ взоромъ глядящаго на міръ, воспроизводящаго на своихъ картинахъ жизнерадостныхъ дѣвушекъ, женщинъ, въ которыхъ нѣтъ ничего святого.

Если царствомъ Фра Джьованни Фьезоле была келья и монастырскій дворъ, то для Фра Филиппо весь міръ сталъ Божьимъ садомъ. «Вѣнчаніе Маріи» въ Академіи во Флоренціи—цѣлый сераль. Болѣе ранніе мастера ограничивались тѣмъ, что изображали смиреніе и благодарность, охватывающія Марію, принимающую вѣнецъ изъ рукъ Христа и въ порывѣ этихъ чувствъ молитвенно складывающую на груди свои руки. Эту сцену, ранѣе стоявшую въ центрѣ, Фра Филиппо отодвигаетъ на задній планъ, наполняя передній цвѣтущими дѣвичьими фигурами. Миловидныя дѣвочки-подростки стоятъ на колѣняхъ, на ихъ головахъ покоятся вѣнки изъ красныхъ и бѣлыхъ розъ, въ рукахъ онѣ держатъ цвѣтущія лиліи на длинныхъ стебляхъ. Слѣва изъ картины глядитъ Лукреція Бути, справа, среди этого женскаго института, стоитъ на колѣняхъ онъ самъ,—человѣкъ съ розовымъ цвѣтомъ лица и чувственными губами.

Исчезло все торжественное, благочестиво-созерцательное также изъ его изображеній Мадоннъ. Рѣчь идетъ уже только о сценахъ земного материнскаго счастья. Смиренная Дѣва эпохи францисканцевъ стала цвѣтущей флорентинкой, обращающей большое вниманіе на свой туалетъ. Художникъ наряжаетъ ее въ платья съ золотой обшивкой, украшаетъ ее шарфами и ожерельями, со вкусомъ знатока набрасываетъ на нее привлекательными складками вуаль. Подобно тому, какъ Марія съ ея высокимъ лбомъ и острымъ носомъ производитъ впечатлѣніе молодой флорентійской мѣщанки, такъ Младенецъ Христосъ кажется портретомъ здороваго полненькаго мальчика. Другой мальчуганъ, котораго маленькія крылья выдаютъ за ангела, смотритъ смѣясь на зрителя.

Вмѣстѣ съ фигурами, само собой понятно, мѣняется и обстановка. Марія уже не возсѣдаетъ на тронѣ, уже не окружена святыми. Она сидитъ въ простомъ саду, окружающемъ домъ, или же,—какъ на картинѣ

въ галлереѣ Питти,—въ комнатѣ, при чемъ совершенно въ духѣ жанра въ глубинѣ видны постель родильницы и подруги, пришедшія съ визитомъ. Его фрески въ Прато, изображающія жизнь Крестителя и Св. Стефана, показываютъ кромѣ того его большія техническія способности, показываютъ, что онъ умѣетъ свободно и остроумно примѣнять результаты изслѣдованій Уччелло и Кастаньо. Фигуры отличаются уже не готической жеманностью, свойственной еще фигурамъ Пизанелло, а размашистыми движеніями новаго поколѣнія людей.

Праздничные залы на коринѳскихъ колоннахъ переданы въ самыхъ сложныхъ раккурсахъ, и однако вы не чувствуете, что передъ вами упражненіе на тему о перспективѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ и здѣсь остается жизнерадостнымъ эпикурейцемъ и поклонникомъ женщинъ. Вѣроятно, съ наибольшимъ удовольствіемъ писалъ онъ картину, изображающую пиръ Ирода и пляску Саломеи. Было бы правильнѣе назвать картину—«обѣдомъ во дворцѣ Медичи». За богато уставленнымъ столомъ сидятъ празднично разодѣтые люди, выступаетъ въ легкомъ воздушномъ костюмѣ молодая дѣвушка и начинаетъ свой танецъ, своего рода Айседора Дунканъ или Модъ Алленъ XV вѣка.

«Филиппо охотно вращался въ веселой компаніи и всегда бывалъ въ наилучшемъ настроеніи». Такими словами характеризуетъ его Вазари, и съ этимъ описаніемъ человѣка вполнѣ совпадаетъ сущность художника. Картины его—исповѣдь великолѣпнаго человѣка, откровенно выражающаго свою влюбленность въ жизнь. Не ищите у него монументальнаго величія Мазаччьо. Зато здоровая натура и прекрасное расположеніе духа, жизнерадостный эпикуреизмъ и тонкое пониманіе женской прелести дѣлаютъ его истиннымъ сыномъ дышавшаго радостью вѣка, послѣ сотни лѣтъ господства аскетизма и тоски по потустороннему міру впервые открывшаго красоту вселенной.

Еще плодовитѣе, чѣмъ Фра Филиппо, былъ *Беноццо Гоццоли*.

Съ плодовитѣйшими тречентистами онъ соперничалъ въ быстротѣ, съ которой покрывалъ огромнѣйшія стѣны картинами-разсказами. Онъ прошелъ тотъ же путь, что и Фра Филиппо. Сначала въ немъ чувствуется ученикъ Фра Анджелико. Онъ уже разсказалъ жизнь Св. Франциска въ Монтефалько, потомъ въ Витербо жизнь Св. Розаліи, когда Козимо Медичи поручилъ ему изобразить въ своей домашней часовнѣ путешествіе трехъ волхвовъ. Картина эта еще обвѣяна задушевнымъ искусствомъ его учителя.

Гоццоли, правда, также превращаетъ старую тему о поклоненіи волхвовъ въ рыцарскій поѣздъ. Въ сопровожденіи пажей и лакеевъ ѣдутъ на пышно осѣдланныхъ коняхъ вельможи кватроченто, Михаилъ Палеологъ, Козимо Медичи и Сальвіати. Изображенъ также пейзажъ со скалами, изгородями изъ розъ и лѣсными полянами, гдѣ пастухи пасутъ свое стадо. Передъ нами уже художникъ, влюбленный въ весну. И однако не совсѣмъ забыто и небо. Ибо не простую новеллу изъ жизни флорентійскаго общества разсказываетъ онъ. Среди розовыхъ кустовъ снуютъ ангелы. Они вьютъ вѣнки и гирлянды въ честь рожденія Христа. И именно это сочетаніе реализма и романтизма придаетъ этой восхитительной лѣсной сказкѣ ея поэтическое очарованіе.

Это мечтательное настроеніе потомъ исчезаетъ. Говоритъ уже не лирикъ, а разсказчикъ. Подъ заглавіями, заимствованными изъ Св. Писанія, онъ создаетъ свои извѣстные циклы, иллюстрирующіе всѣ стороны жизни кватроченто. Въ 1464 г. онъ подробно разсказываетъ въ церкви Сантъ-Агостино въ Санъ Джиминьяно жизнь Блаженнаго Августина. Особенной извѣстностью пользуется картина, освѣщающая школьное преподаваніе XV в. Родители приводятъ Августина въ начальную школу въ Тагастѣ. На лѣвой сторонѣ изображено, какъ родители передаютъ своего образцоваго сынка учителю, который ласково треплетъ его по щекѣ. На правой сторонѣ видно школьное зданіе. Мальчики являются со своими тетрадками, другіе пишутъ, считаютъ, балуются. Самому отчаянному озорнику учитель задаетъ трепку. Картина, изображающая Блаженнаго Августина учителемъ, могла бы скорѣе быть названа: засѣданіемъ подъ предсѣдательствомъ Козимо Медичи платоновской академіи во Флоренціи.

Что сказалъ бы Мазаччьо при видѣ такого смѣшенія монументальнаго стиля съ жанровыми подробностями? Здѣсь ясно видно, чѣмъ приходилось кватрочентистамъ жертвовать во имя принципа натурализма. Какъ послѣдователь Джьотто, Мазаччьо исходилъ изъ того убѣжденія, что единственная цѣль стѣнописи заключается въ томъ, чтобы наполнить пространство торжественной симфоніей формъ и красокъ. Теперь стѣны украшаются увеличенными иллюстраціями изъ книги по культурной исторіи. Опрокинуты всѣ законы декоративнаго искусства. Гоццоли хочетъ только занимать, болтать, написать лѣтопись своей эпохи. Но дѣлаетъ онъ это такъ восхитительно, такъ интересно, что почти не приходится жалѣть о томъ, чѣмъ онъ жертвуетъ, и охотно внимаешь талантливому разсказчику.

Къ 1468—84 гг. относится большой циклъ картинъ на темы изъ Ветхаго Завѣта, украшающій кампосанто въ Пизѣ. Вазари, самъ покрывшій красками не одинъ квадратный метръ, называетъ этотъ заказъ пизанцевъ ужаснымъ, непосильнымъ даже для легіона художниковъ. Однако Гоццоли не испугался и разсказалъ библейскую исторію самымъ занимательнымъ образомъ. Само собой понятно, что и здѣсь, не взирая на библейскій ярлычокъ, рѣчь идетъ только о культурной исторіи Флоренціи.

Сборъ винограда у Ноя пользуется достаточной извѣстностью, такъ какъ прекрасно передаетъ настроеніе тосканской осени. Сцена происходитъ въ бесѣдкѣ изъ винограда. Юноши срываютъ виноградъ, женщины собираютъ его въ корзинки и высыпаютъ въ бочку, гдѣ его раздавливаетъ работникъ. Привлекательнѣе трудно было воспроизвести картину сбора винограда въ долинѣ Арно. Сцена вавилонскаго столпотворенія переноситъ насъ во Флоренцію XV в., объятую жаждой строительства. Возведены лѣса. Рабочіе привозятъ камни. Другіе, стоя на лѣстницахъ, передаютъ ихъ работающимъ наверху. Кто захотѣлъ бы написать исторію соціальнаго искусства, долженъ былъ бы начать съ этой картины. Вспоминаются такія произведенія, какъ «Трудъ» Медокса Броуна или картины изъ рабочей жизни Менцеля. И подобно тому, какъ Медоксъ Броунъ помѣстилъ на своемъ

полотнѣ Карлейля и Билльяма Морриса, такъ Гоццоли воспроизвелъ на своей картинѣ великаго Козимо Медичи, воздвигшаго столько построекъ: онъ приходитъ на мѣсто стройки слѣдить за ходомъ работы.

Сцена, изображающая, какъ Авраамъ привѣтствуетъ невѣсту Исаака, даетъ художнику возможность воспроизвести вечеринку въ богатомъ флорентійскомъ домѣ. Столъ уставленъ самыми изысканными яствами. Играетъ музыка. Гости нарядились въ самые элегантные костюмы. И въ такомъ духѣ выдержаны всѣ остальныя картины.

Гоццоли выбираетъ исключительно темы, годныя для новеллы. Не о громовыхъ проповѣдяхъ пророковъ, не о гнѣвѣ Іеговы повѣствуетъ онъ, а о битвахъ и основаніи городовъ, о свадьбахъ и развлеченіяхъ дачной жизни. Какъ въ гигантскомъ кинематографѣ, проходитъ передъ нами вся жизнь эпохи.

Гоццоли не стремится къ новымъ открытіямъ. Онъ пользуется трудами своихъ предшественниковъ, стоитъ на плечахъ Кастаньо и Уччелло, какъ джьоттисты стояли на плечахъ Джьотто. И однако его удивительный талантъ разсказчика, необыкновенная легкость, съ которой онъ творитъ, достойны удивленія. Художникъ напоминаетъ остроумнаго газетнаго фельетониста, который пишетъ одну увлекательную статью за другой. И какъ тонко разработаны при этомъ всѣ мелочи! Какая удивительная у него архитектоническая фантазія! Городъ, подобный Вавилону Гоццоли, вѣроятно, носился передъ взорами Козимо Медичи. Здѣсь тѣснятся самыя баснословныя зданія. Готическія башни стоятъ рядомъ съ минаретами, обелиски рядомъ съ тріумфальными арками, греческіе храмы—съ гордыми дворцами въ стилѣ Брунеллеско. Всѣ планы, которые жили тогда въ воображеніи великихъ архитекторовъ, Гоццоли воплотилъ здѣсь въ красочныхъ образахъ.

Какъ невыразимо прекрасенъ здѣсь и пейзажъ на фонѣ! Въ Санъ Джиминьяно Гоццоли, какъ пейзажистъ, былъ еще скорѣе всего тречентистомъ. Подобно тому, какъ архитектура носила у него еще готическій характеръ, такъ любилъ онъ и зубчатыя скалы въ духѣ Джьотто. Какъ ни прелестна картина, изображающая читающаго Августина, гдѣ за фиговыми деревьями и изгородями изъ розъ виднѣются голубоватыя горы и фермы среди зелени, на большинствѣ другихъ фресокъ скалы и лѣса нагромождены безъ всякаго органическаго порядка.

Создавая свои пизанскія картины, Гоццоли и какъ пейзажистъ является однимъ изъ самыхъ привлекательныхъ художниковъ вѣка. Посмотрите на смѣющійся весенній пейзажъ, который раскинутъ на картинѣ, изображающей вавилонское столпотвореніе. Въ глубинѣ долина Арно. Шумятъ тополи и капарисы. По цвѣтущему лугу змѣятся пыльныя дороги и серебристые ручейки. Сквозь темную листву просвѣчиваютъ виллы. И всегда онъ найдетъ, чѣмъ развлечь зрителя. Сады и виноградники, люди всѣхъ возрастовъ и положеній, животныя

и цвѣты—все служитъ ему матеріаломъ, изъ котораго онъ создаетъ красивые, пестрые букеты.

И затѣмъ не забывайте того, что имъ сдѣлано.

Въ пизанскомъ кампосанто тречентисты создали свои глубокомысленныя творенія, повѣствовавшія объ ужасахъ суднаго дня, о смерти, сметающей все живое. Въ произведеніяхъ Гоццоли съ средневѣковымъ міровоззрѣніемъ сталкивается влюбленное въ земную жизнь міросозерцаніе Ренессанса. Даже ограда кладбища не побуждаетъ его думать о смерти, даже на ней пишетъ онъ гимнъ въ честь красоты и прелести жизни.

Піеро делла Франческа.

Фронтиспись новеллъ Мазуччьо (XV в.).

Художники, о которыхъ только что шла рѣчь, были родомъ изъ Флоренціи, Парижа XV в. Легко впасть въ соблазнъ и считать ихъ единственными представителями новаго искусства. Обычно только большой городъ является очагомъ новшествъ, тогда какъ болѣе консервативная и неподвижная провинція только постепенно отвыкаетъ отъ стараго.

Въ началѣ XV в. дѣло обстояло не такъ.

Духъ новаго искусства обладалъ тогда такой непобѣдимой мощью, что немедленно покорилъ себѣ даже самые маленькіе города. Уже было упомянуто, что флорентійскихъ художниковъ приглашали въ самые разнообразныя мѣста. Въ Прато, Эмполи, Пистойѣ, Пизѣ, Санъ Джиминьяно и Кортонѣ создали флорентійскіе скульпторы и живописцы значительные по размѣрамъ произведенія. И однако не только флорентійское искусство ввозилось въ самыя глухія мѣстечки. Изъ самой провинціи выходятъ неожиданно художники, играющіе рѣшающую роль въ новомъ движеніи. Послѣднимъ выходцемъ изъ Умбріи, встрѣтившимся намъ на нашемъ пути, былъ творецъ нѣжныхъ сказокъ, Джентиле да-Фабріано. Теперь въ этой мѣстности, гдѣ когда-то проповѣдовалъ Св. Францискъ, появляется художникъ, чуждый всего романтическаго и благочестиваго, художникъ, выдвигающій проблемы самоновѣйшаго характера.

Піеро делла Франческа родился въ 1420 г. въ Борго Санъ Сеполькро, въ деревушкѣ около Перуджіи. Отъ мечтательныхъ умбрійцевъ францисканской эпохи, отъ сентиментальныхъ художниковъ, выступившихъ въ концѣ XV в., его отдѣляетъ цѣлая пропасть. Земнымъ духомъ

отличаются всѣ его творенія, пышущія здоровымъ реализмомъ. Созданная имъ для часовни на кладбищѣ горной деревушки Вилла Монтерки Мадонна дель Парто въ этомъ отношеніи, вѣроятно, его наиболѣе сильное произведеніе. Ангелы откидываютъ портьеру палатки, а въ ней, безъ ореола вокругъ головы, стоитъ беременная женщина, положившая монументальнымъ жестомъ руку на благословенное лоно.

Не менѣе замѣчательна въ домѣ общины въ Борго Санъ Сеполькро фреска, изображающая Воскресеніе Спасителя. Неподвижно, точно сросшись съ землей, лежатъ передъ саркофагомъ заснувшіе стражники. Торжественно спокойно, нечеловѣчески - величественно, точно духъ земли, выходитъ изъ темной шахты Іисусъ. По-своему воспроизвелъ онъ тему и на фрескахъ, созданныхъ имъ въ 1466 г. для церкви Санъ Франческо въ Ареццо. Надлежало изобразить исторію Креста. На самомъ дѣлѣ Піеро изобразилъ исторію древа жизни, исторію дерева, посаженнаго сыномъ Адама, Сифомъ; хотя изъ него и былъ сдѣланъ крестъ, на которомъ распяли Христа, оно впродолженіи вѣковъ сохраняло свою нерушимую жизнеспособность.

Уже вступительная картина, изображающая, какъ умирающій Адамъ даетъ приказаніе посадить дерево, содержитъ всю философію художника. Въ усталой позѣ сидитъ дряхлый Адамъ. Сила перваго человѣка ушла изъ его ослабѣвшаго тѣла. Рядомъ съ нимъ, опираясь на клюку, съ морщинистымъ лицомъ и изсохшей грудью стоитъ Ева. Противовѣсъ этой группѣ составляютъ на другой сторонѣ картины крѣпкій юноша, сильный, какъ атлетъ, а рядомъ съ нимъ пышнотѣлая дѣвушка, полныя груди которой грозятъ разорвать платье. Противоположность старости и юности, упадка и силы, смерти и вновь возрождающейся жизни—такова, слѣдовательно, тема картины.

Въ твореніяхъ Піеро слышится то, что Миллэ назвалъ le cri de la terre, «крикомъ земли». Сынъ крестьянина, онъ воспроизводитъ пашню, которую вспахивали его предки. Онъ не знаетъ и не признаетъ неба. Земля для него плодовитая кормилица-мать. Зрѣетъ хлѣбъ, дымится пашня, тянутся поля волнующейся ржи. А на этой землѣ, сросшись съ почвой, живетъ величественной животной жизнью крѣпкій и могучій человѣкъ. Земля для него уже не простая станція на пути въ потусторонній міръ. Человѣкъ—сынъ земли, сдѣланъ изъ земли и вновь станетъ землей. Опирающійся на заступъ работникъ—одинъ изъ его излюбленныхъ мотивовъ: другими словами—человѣкъ, обрабатывающій почву, подчиняющій ее своимъ цѣлямъ, оплодотворяющій ее. Любитъ онъ и нубійцевъ, такъ какъ эти первобытные люди такъ земнородны, такъ близки къ растительной жизни. Его женщины похожи на кормилицъ, все назначеніе которыхъ словно состоитъ въ томъ, чтобы давать жизнь новымъ поколѣніямъ.

Между тѣмъ, какъ фигуры Джентиле смотрятъ съ тоскою въ небо, уроженецъ той же Умбріи Піеро провозглашаетъ новое евангеліе, гласящее, что нѣтъ внѣземного безсмертія, что вѣченъ только процессъ произрастанія и увяданія, творческій процессъ природы.

Не только эта здоровая любовь къ землѣ дѣлаетъ Піеро истиннымъ сыномъ здороваго, равнодушнаго ко всему сверхземному, кватроченто.

Въ качествѣ изслѣдователя, въ качествѣ піонера техники онъ также стоитъ въ переднихъ рядахъ тѣхъ, кто выковывалъ тогда сосредоточеннымъ трудомъ, трудомъ цѣлой жизни, средства, дававшія возможность претворять безъ остатка природу въ художественные образы.

Піеро рано пришелъ въ соприкосновеніе съ флорентійскимъ искусствомъ. Въ 1438 г. Доменико Венеціано работалъ въ Перуджіи у Бальони. Доменико и взялъ къ себѣ въ помощники молодого человѣка изъ сосѣдняго Борго Санъ Сеполькро. Когда картины были окончены, онъ повезъ его съ собой во Флоренцію, и Піеро помогалъ ему при работѣ надъ фресками на хорахъ Санта Марія Нуова. Въ эти годы (1439--45) онъ и познакомился со всѣми тѣми проблемами, надъ которыми бились флорентійскіе художники. Завоеваніе третьяго измѣренія— путемъ установленія законовъ перспективы — такова была цѣль, поставленная себѣ Уччелло. Передача пластическихъ очертаній находящихся въ пространствѣ предметовъ—такова была задача Кастаньо

Піеро взялся за обѣ эти проблемы.

То, что у его предшественниковъ было только экспериментомъ, попыткой, у него стало спокойнымъ непринужденнымъ мастерствомъ.

Бичеваніе Христа въ Урбино, Благовѣщеніе въ Пинакотекѣ въ Перуджіи могутъ служить примѣрами того, какъ увѣренно онъ шелъ по путямъ Уччелло. Первая картина изображаетъ залъ дворца, на переднемъ планѣ стоятъ три человѣка, позади—въ глубинѣ находится комната, гдѣ и происходитъ бичеваніе. Мѣстомъ дѣйствія Благовѣщенія является покоящаяся на колоннахъ лоджія, мастерское перспективное сокращеніе которой подсказываетъ представленіе о простирающемся далеко вглубь пространствѣ.

Чтобы вызвать впечатлѣніе пластичности, онъ охотно пользуется, какъ до него Кастаньо, нишами, палатками и плащами, распростертыми въ видѣ куба. Уже на своей картинѣ, украшавшей алтарь Misericordia, еще до сихъ поръ хранящейся въ госпиталѣ въ Санъ Борго, онъ расположилъ молящихся не въ видѣ фриза рядомъ съ Маріей, а придалъ плащу Мадонны такое положеніе, что онъ образуетъ кубической формы полое пространство, въ которомъ фигуры стоятъ на колѣняхъ, образуя кругъ. На картинѣ, находящейся въ Брерѣ, изображающей, какъ Федериго да-Монтефельтре стоитъ на колѣняхъ передъ Мадонной, онъ раскрываетъ перспективу въ абсиду церкви. Въ этой полости и находятся молящіеся, также расположенные въ формѣ куба. Въ особенности гордился, вѣроятно, Піеро яйцомъ, свисающимъ на ниткѣ сверху со свода абсиды. Многимъ современнымъ ему художникамъ долженъ былъ показаться дѣломъ волшебника фокусъ нарисовать яйцо такъ, чтобы оно производило впечатлѣніе не плоскаго овальнаго куска бумаги, а настоящаго тѣла, впечатлѣніе не приклееннаго къ заднему плану, а свободно висящаго въ воздухѣ. И все же Піеро едва ли занялъ бы отведенное ему нынѣ мѣсто въ исторіи искусства, если бы онъ работалъ только надъ поставленными флорентійцами проблемами. Истинное его значеніе заключается въ томъ, что онъ выдвинулъ и такія задачи, которыя до него не ставились никѣмъ.

Пейзажъ, какъ извѣстно, не игралъ никакой роли въ средневѣковомъ искусствѣ. Если угодно, для этого факта можно найти теологическое объясненіе. Земля была мѣстомъ, гдѣ страдалъ Христосъ. Она была, слѣдовательно, проклята. Св. Францискъ первымъ снялъ съ нея проклятіе, которымъ ее заклеймило правовѣрное богословіе.

«Хвала Тебѣ, Господи, и всѣмъ Твоимъ твореніямъ, въ особенности же нашему брату, солнцу, творящему день и дарующему намъ свѣтъ. Хвала Тебѣ, Господи, Тебѣ и нашей сестрѣ, лунѣ, и звѣздамъ, сверкающимъ на небѣ такъ ярко и прекрасно. Хвала Тебѣ, Господи, Тебѣ и нашей сестрѣ, матери—землѣ, питающей насъ и кормящей, дающей намъ разнообразные плоды и пестрые цвѣты и всякія травы».

Только такое пантеистическое чувство сдѣлало возможной пейзажную живопись. Такая аргументація вполнѣ пріемлема. Однако съ другой стороны вполнѣ законно утверждать, что отсутствіе пейзажа въ средневѣковой мозаичной живописи объясняется тѣми же причинами, которыми объясняется его отсутствіе на картинахъ Микель Анджело. То были эпохи монументальнаго стиля. Мощный паѳосъ, которымъ дышали фигуры, производимое ими декоративное впечатлѣніе были бы нарушены прибавленіемъ къ нимъ мелочей. Когда константинопольскаго намѣстника Нилуса спросили о способѣ украшенія вновь строившейся церкви, то онъ далъ характерный отвѣтъ, что глупо и наивно разсѣивать вниманіе зрителя изображеніемъ птицъ, животныхъ и растеній: для этой цѣли совершенно достаточно большой фигуры.

Тринадцатое столѣтіе было вынуждено пойти на компромиссъ. Повинуясь популяризующей тенденціи вѣка, искусство хотѣло уже не только украшать, но и повѣствовать. Пейзажемъ пользовались, какъ комментаріемъ, когда предстояло, напр., изобразить бѣгство святаго семейства или молитву въ Гефсиманскомъ саду. И все-таки Джьотто примѣнялъ пейзажъ лишь настолько, насколько этого требовала ясность разсказа. Онъ не задавался цѣлью дать иллюзію широкаго пространства, не думалъ о томъ, чтобы изобразить свои фигуры среди ландшафта:—подобно тому, какъ вся картина была для него не болѣе, какъ драгоцѣннымъ гобеленомъ, такъ и пейзажъ былъ въ его глазахъ только эффектной орнаментальной линіей, охватывающей фигуры.

Только въ XV в. — если не считать неясныхъ стремленій сіенской школы—начинается великое движеніе, поставившее своей задачей перевести живопись изъ области плоскости въ область пространства. Искусство вступило на путь, ведущій отъ Джьотто къ Рембрандту. Имя Рембрандта указываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ на то, что художники, въ родѣ Пизанелло и Уччелло, все же ближе къ Джьотто, чѣмъ къ нему. На рисункахъ Рембрандта раскинуты далекія, уходящія въ безконечность равнины, надъ которыми простирается небо, подобно безпредѣльной нирванѣ. У итальянцевъ взоръ падаетъ на поднимающіяся террасами горы, занимающія большую часть картины и оставляющія мѣсто лишь для небольшого кусочка неба.

Пейзажъ долженъ былъ тогда прежде всего оставлять мѣсто для разсказа. Нельзя было обойтись безъ ущелья, черезъ которое проѣзжаетъ поѣздъ трехъ волхвовъ, безъ холма, гдѣ ангелъ приноситъ

пастухамъ вѣсть о рожденіи Христа, безъ хижины, гдѣ Марія поклоняется Младенцу. Художники ранняго Возрожденія старались вписать эти событія въ пейзажъ въ правильномъ съ точки зрѣнія перспективы пропорціональномъ соотношеніи. Но именно потому, что имъ приходилось заполнять пейзажъ такимъ множествомъ повѣствовательнаго характера эпизодовъ, не могли они, какъ слѣдуетъ, выявить задній планъ. Они искусственно строили свой пейзажъ, именно такимъ образомъ, будто зритель стоитъ въ долинѣ и смотритъ на склонъ горы, на выступахъ и въ впадинахъ которой и происходятъ событія. Піеро первый порвалъ съ пейзажемъ, поднимающимся вверхъ уступами. Ему это было нетрудно сдѣлать, такъ какъ умбрійскій ландшафтъ значительно разнится отъ флорентійскаго. Флоренція расположена въ долинѣ и окружена горами. Выбирая для фона своихъ картинъ близкія, поднимающіяся террасами, ясно очерченныя горы, флорентійцы пользовались такимъ образомъ мотивами изъ окружавшей ихъ природы. Умбрія, напротивъ,—плоская равнина. Глядя съ горы родной деревушки на умбрійскую долину, Піеро терялся взоромъ въ безконечности. Вотъ почему онъ замѣнилъ и въ своихъ картинахъ крутизну—ширью. Зритель уже не стоитъ въ долинѣ и не смотритъ на горы, онъ находится какъ будто на высокой башнѣ, откуда видна широкая плоская равнина. Текутъ извивающейся лентой рѣки. Кое-гдѣ невысокіе холмы и простые крестьянскіе дворы. Виднѣются сады, гдѣ сушится бѣлье, бурыя пахоти, въ бороздахъ которыхъ зеленѣютъ молодые всходы, а тамъ въ глубинѣ линія горизонта незамѣтно сливается съ небомъ.

Стремленіе художника вызвать впечатлѣніе безконечной протяженности пространства должно было побудить его впервые приняться и за наблюденія надъ атмосферой. Подобные вопросы были чужды его предшественникамъ. Находясь еще во власти представленій о чисто декоративномъ искусствѣ, признававшемъ только орнаментальныя очертанія и ярко сверкающія краски, они считали себя точными, если заносили какъ можно вѣрнѣе на полотно контуръ, подробный рисунокъ предметовъ, заполняя эти контуры красками, обычно приписываемыми этимъ предметамъ. Небо у нихъ голубое, деревья—зеленыя, скалы—сѣрыя. Идетъ ли рѣчь о предметахъ на переднемъ или же на дальнемъ планѣ—дальнее передано въ такихъ же ясныхъ очертаніяхъ, съ такими же яркими красками, какъ и близкое.

Когда натуралистическая точка зрѣнія вытѣснила точку зрѣнія декоративную, художники должны были понять, что въ этой точности рисунка, въ этой яркой пестротѣ заключается погрѣшность противъ истины. Ибо ясность контура и яркость красокъ зависятъ отъ большей или меньшей близости предметовъ. Чѣмъ больше скрывающихъ формы и заглушающихъ краски воздушныхъ слоевъ ложится между глазомъ и предметами, тѣмъ менѣе ясными, тѣмъ болѣе расплывчатыми кажутся очертанія, тѣмъ блѣднѣе краски. Піеро первымъ открылъ этотъ законъ затушевывающаго линіи и заглушающаго краски вліянія воздуха. Онъ уже знаетъ, что на болѣе или менѣе значительномъ разстояніи предметы теряютъ свои пластическія очертанія, и передаетъ это явленіе расплывчатостью контура.

Онъ знаетъ также, что на извѣстномъ разстояніи мѣняется яркость красокъ, и онъ очень тонко передаетъ эти красочные оттѣнки. Мерцающій блескъ разлитъ въ его картинахъ. Онъ воспроизводитъ уже не только предметы, какъ таковые, но и окутывающую ихъ атмосферу. Въ своихъ наблюденіяхъ онъ идетъ еще дальше.

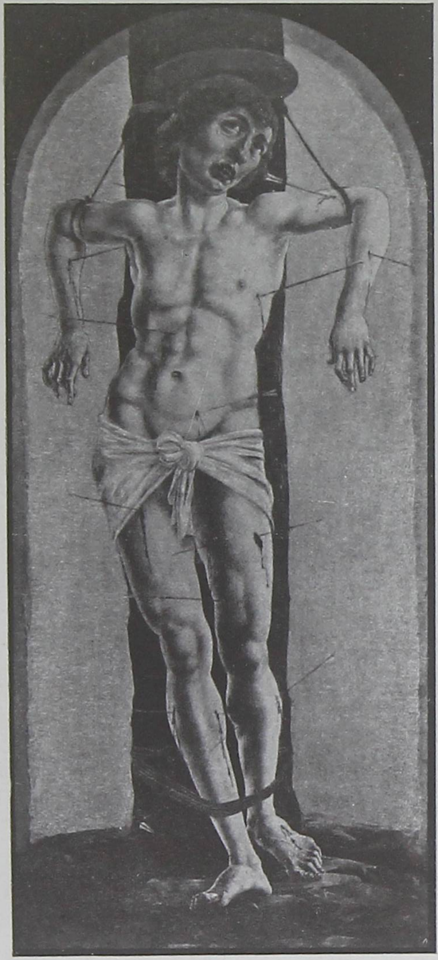
Мы знаемъ теперь, что въ природѣ вообще не существуетъ твердо установленныхъ для отдѣльныхъ предметовъ красокъ, что цвѣтъ каждаго предмета опредѣляется въ значительной степени окружающей обстановкой. Стаканъ краснаго вина, поставленный на бѣлую скатерть, образуетъ на бѣломъ цвѣтѣ розовый силуэтъ. Голое человѣческое тѣло, находясь подъ освѣщеннымъ солнцемъ деревомъ, усѣяно зелеными отсвѣтами, а когда оно помѣщается около пылающаго камина, то красноватыми. Подобными вопросами теоретически занимался уже Леоне Баттиста Альберти. Въ его книгѣ о живописи встрѣчается фраза: «кто идетъ по озаренному солнцемъ лугу, у того какъ бы зеленое лицо».

Піеро былъ первымъ художникомъ, занимавшимся практически вопросомъ о рефлексахъ.

Весь міръ былъ для него царствомъ красочныхъ цѣнностей, опредѣляемыхъ всемогущимъ факторомъ свѣта. Отдаваясь первый подобнымъ размышленіямъ, онъ выдвинулъ проблемы, нашедшія свое окончательное рѣшеніе только въ XIX в. Въ книгѣ, посвященной исторіи импрессіонизма, первую главу пришлось бы отвести ему, геніальному пленэристу XV в. Творенія художника должны быть поэтому разсмотрѣны также съ точки зрѣнія свѣтовой проблемы.

На уже упомянутомъ запрестольномъ образѣ церкви Misericordia (въ госпиталѣ въ Борго Санъ Сеполькро) подкладка плаща, который Марія простираетъ надъ молящимися, отливаетъ въ зависимости отъ падающаго на него свѣта тонко схваченными оттѣнками. На его ранней картинѣ, изображающей Св. Іеронима (въ Венеціи), взоры зрителя смотрятъ мимо дуба въ долину Санъ Сеполькро, въ испещренную полями, дорогами, башенками и лѣсами равнину, краски которой становятся на дальнемъ фонѣ все блѣднѣе и расплывчатѣе. На изображающей рожденіе Христа картинѣ въ Лондонѣ онъ заставляетъ крышу хижины спускаться внизъ въ раккурсѣ, чтобы подчеркнуть, что сцена разыгрывается именно на этомъ пространствѣ. И вмѣстѣ съ тѣмъ онъ ставитъ себѣ здѣсь опредѣленную свѣтовую проблему, хочетъ передать очарованіе голубой звѣздной ночи. Серебристый свѣтъ наполняетъ все пространство, блѣдными лучами пронизывая хату, окутывая пейзажъ на фонѣ голубоватыми сумерками.

Картина, изображающая Крещеніе Христа (въ Лондонской Національной галлереѣ), озарена голубоватымъ свѣтомъ утренней зари. Въ кристальной ясности покоится земля. Солнечный свѣтъ падаетъ сквозь зелень деревьевъ, дрожитъ на кудрявой листвѣ, играетъ зелеными отсвѣтами на обнаженномъ тѣлѣ Спасителя. На изображающей Св. Ираклія картинѣ (въ Ареццо) онъ воспроизводитъ ночную сцену и заставляетъ свѣтъ ярко освѣщать темную внутренность палатки. На изображающей Мадонну картинѣ (въ Синигальѣ) онъ помѣщаетъ на заднемъ планѣ круглое обоюдовыпуклое окно, черезъ которое—какъ



Тура: *Св. Себастіанъ.*

Пиеро делла Франческа *Портретъ*

Скьявоне. *Мадонна.*

впослѣдствіи у Питера де-Хоха—свѣтъ врывается мягкими волнами. Къ этимъ библейскимъ темамъ надо присоединить его портреты.

Находящаяся въ Санъ Франческо въ Римини фреска изображаетъ кондотьера этого города, Сиджизмондо Малатесту, какъ онъ—совершенно вразрѣзъ съ традиціей—стоитъ на колѣняхъ передъ своимъ святымъ въ сопровожденіи охотничьей собаки. Эта картина живо напоминаетъ Клода Лоррена. Послѣдній, какъ извѣстно, подчеркивалъ обыкновенно широкій просторъ своихъ пейзажей огромными кулисами храмовъ, помѣщенными на переднемъ планѣ. Этимъ же пріемомъ и съ не меньшей ловкостью воспользовался здѣсь Піеро. Поставленная на переднемъ планѣ колоннада въ стилѣ Ренессанса весьма способствуетъ усиленію пленэристскаго характера картины. Мимо фигуры Малатесты и мимо колоннъ взоръ точно смотритъ въ небесный эфиръ, пронизанный блѣднымъ свѣтомъ и простирающійся въ безконечность.

Въ силу этихъ пленэристскихъ тенденцій онъ выступалъ новаторомъ и тогда, когда создавалъ не фрески, а картины, не монументальные портреты для церквей, а скромные портреты для частныхъ квартиръ. Въ предыдущей главѣ было указано, что сначала итальянскій портретъ опредѣлялся стилемъ медалей. Плоскіе профили покоятся, какъ на монетахъ императорскаго Рима, на твердомъ, словно металлическомъ фонѣ. Трудно отвѣтить на вопросъ, кто первымъ уклонился отъ этого стиля, такъ какъ произведенія Доменико Венеціано и Піеро делла Франчески до сихъ поръ еще не отдѣлены, какъ слѣдуетъ, другъ отъ друга. Если находящіеся въ Лондонской Національной галлереѣ, въ Палаццо Питти, и въ коллекціи Кука въ Ричмондѣ дамскіе портреты принадлежатъ въ самомъ дѣлѣ кисти Піеро делла Франчески, то въ нихъ онъ явился бы послѣдователемъ Пизанелло. Какъ возлюбленная Сиджизмондо Малатесты, Изотта Риминійская, хранящаяся въ Лондонской Національной галлереѣ, эта странно худощавая женщина съ острымъ подбородкомъ и острымъ носомъ, такъ и обѣ дамы во Флоренціи и въ Ричмондѣ выдѣляются рѣзко очерченными профилями на твердомъ металлическомъ фонѣ.

Въ такомъ случаѣ Доменико Венеціано былъ бы тѣмъ первымъ портретистомъ, который стремился къ передачѣ иллюзіи пространства. На хранящемся въ Берлинѣ портретѣ молодой дамы изъ дома Барди на переднемъ планѣ поднимается баллюстрада, а легкія облачка за ея головой указываютъ на то, что голубой фонъ и есть само небо. По этому пути пошелъ потомъ гораздо рѣшительнѣе Піеро делла Франческа. Нѣтъ поэтому ничего неправильнаго, если учебники называютъ портретъ Федериго да Монтельфельтре и портретъ Баттисты Сфорцы въ Уффиціяхъ первыми итальянскими портретами, поставившими на мѣсто стиля барельефа стиль картины.

Здѣсь Піеро также воспроизводитъ съ величайшей точностью профиль обоихъ: крючковатый носъ герцога и маленькіе немного заспанные глаза герцогини. Однако за ихъ фигурами, почти до самой ихъ шеи, занимая почти треть картины, раскинулся пейзажъ. Взоръ скользитъ по широкой равнинѣ, надъ которой сіяетъ ясное свѣтло-голубое небо. Возможно, что здѣсь играла роль и нѣкая аллегорія. Можетъ

быть, Піеро хотѣлъ изобразить хорошія стороны мудраго правленія показать обоихъ на фонѣ страны, дышащей миромъ и благосостояніемъ. Оборотная сторона развиваетъ эту мысль еще подробнѣе. На тріумфальной колесницѣ, запряженной единорогами и бѣлыми конями, ѣдутъ герцогъ и герцогиня по цвѣтущей равнинѣ.

Тѣмъ не менѣе существенной чертой здѣсь является то, что художникъ воспользовался аллегоріей лишь для мотивировки своего стилистическаго новшества.

Правда, въ этомъ отношеніи онъ поступалъ не совсѣмъ послѣдовательно. Такъ какъ онъ продолжалъ изображать рѣзко очерченные, словно застывшіе профили, то получался диссонансъ между заднимъ планомъ съ его тремя измѣреніями и пригвожденными къ плоскости головами. И все-таки рѣшительный шагъ на пути отъ связанной стилемъ медалей портретистики къ болѣе свободной трактовкѣ портретовъ былъ сдѣланъ. Піеро переноситъ свои портреты въ опредѣленную обстановку. Оставалось только покончить съ застывшими профилями, и получилось бы впечатлѣніе живой жизни, находящейся въ пространствѣ. И только этимъ и отличаются болѣе поздніе портреты кватроченто отъ портретовъ Піеро.

Или за головой подвѣшивается занавѣсъ, своимъ темнымъ цвѣтомъ увлекающій глазъ въ уходящій сбоку далеко вглубь пейзажъ, или спереди помѣщается баллюстрада, на которой лежатъ ноты, циркули, гусиныя перья или другіе предметы, намекающіе на профессію изображаемаго лица, а за ней фигуры помѣщаются такъ, какъ будто они прогуливаются среди далекаго и широкаго ландшафта. Другими словами: позднѣйшіе художники просто додумали до конца мысль, которую Піеро впервые, хотя и не совсѣмъ ясно, воплотилъ въ своихъ двухъ портретахъ, находящихся въ Уффиціяхъ.

Принадлежатъ кисти Піеро еще и архитектурные виды. Вѣдь истиннымъ содержаніемъ его искусства было именно изображеніе красивыхъ пространственныхъ отношеній. Такъ долженъ былъ онъ въ концѣ концовъ притти къ такимъ картинамъ, въ которыхъ нѣтъ никакихъ фигуръ, къ такимъ картинамъ, которыя изображаютъ лишь широкія площади, оживленныя праздничными зданіями въ духѣ Возрожденія и озаренныя потоками нѣжнаго свѣта. Правда, на нѣкоторыхъ изъ этихъ картинъ, относящихся къ послѣднимъ годамъ его жизни, прежнія ясныя, свѣтлыя краски, которыя онъ такъ любилъ, смѣнились желто-зелеными туманами.

Надвигалась болѣзнь глазъ, вынудившая въ скоромъ времени Піеро совершенно отказаться отъ живописи. Странная иронія судьбы! Художникъ, такъ любившій свѣтъ, долженъ былъ ослѣпнуть!

О вліяніи, оказанномъ Піеро на искусство, свидѣтельствуютъ творенія феррарской школы. Кто сможетъ провести нѣсколько дней въ этомъ суровомъ городѣ, посѣтитъ, конечно, палаццо Скифанойя, когда-то лѣтнюю резиденцію герцоговъ Эсте. Тамъ находится циклъ фресокъ, одна изъ достопримѣчательностей искусства кватроченто. Въ ихъ основѣ лежитъ, правда, средневѣковая мысль: старая вѣра въ

вліяніе планетъ на судьбу человѣка. Если же вы будете игнорировать эту астрологическую аллегорію, вамъ будетъ казаться, что передъ вами картины въ самоновѣйшемъ духѣ.

Вотъ сидятъ среди пейзажа знатные молодые люди и занимаются музыкой. Передъ нами первое изображеніе fête galante. Тамъ дальше изображены ткачихи—фреска иллюстрируетъ работы въ мартѣ мѣсяцѣ—и, глядя на этихъ сидящихъ за станкомъ женщинъ, мы вспоминаемъ ткачихъ Веласкеса или чистку льна Либермана. Когда будетъ когда-нибудь написана исторія соціальнаго искусства, то и на эту картину придется указать, какъ на одинъ изъ первыхъ образчиковъ.

На картинахъ феррарской школы вліяніе Піеро сказалось преимущественно въ компановкѣ пейзажа. Пейзажъ уже не громоздится вверхъ, а уходитъ вглубь. Надъ равниной раскинулся широкій, высокій сводъ небесъ, сливающійся въ глубинѣ съ горизонтомъ. Изъ произведеній старѣйшаго въ этой группѣ *Франческо Коссы* упомянемъ хранящуюся въ Берлинѣ «Осень»: крестьянка въ подобранной юбкѣ стоитъ—гордый апоѳеозъ труда!—одиноко, какъ статуя, въ полѣ, съ заступомъ и мотыкой, съ лозой спѣлаго винограда въ рукѣ, обращая свой взоръ къ родной деревнѣ. Подобныя фигуры мелькали уже на фрескахъ Піеро въ Ареццо, и насъ охватываетъ удивленіе при мысли, что ихъ отдѣляютъ отъ аналогичныхъ образовъ Милле цѣлыхъ четыре столѣтія!

Спеціальностью *Эрколе де-Роберти* являются также подобныя могучія отдѣльныя фигуры—Іоаннъ (въ Берлинѣ) или Іеронимъ (въ Санъ-Ремо), выростающія, точно статуи, изъ низенькаго пейзажа. Изображеніе пространственныхъ отношеній на ихъ картинахъ и въ другомъ смыслѣ еще указываетъ на ихъ связь съ Піеро. Свое хранящееся въ Дрезденѣ «Благовѣщеніе» Косса скомпановалъ такъ, что Марія стоитъ въ открытыхъ дверяхъ комнаты, тогда какъ ангелъ опустился на колѣни на улицѣ. Разставляя на изображающей собираніе манны картинѣ хижины въ рѣзкомъ перспективномъ уменьшеніи, Роберти заставляетъ взоръ зрителя уходить какъ можно дальше въ глубь картины.

Другой характерной чертой феррарскихъ картинъ является блестящая, почти мозаичная пышность. Ни одинъ изъ художниковъ кватроченто не превращалъ тронъ Маріи въ такой степени въ предметъ роскоши, какъ *Козимо Тура* въ своихъ Мадоннахъ, хранящихся въ Брерѣ и въ Берлинѣ. Онъ весь сверкаетъ, онъ весь блескъ и сіяніе. Колонны изъ порфира, барельефы и медальоны, статуэтки ангеловъ, гирлянды и еврейскія надписи соединяются въ картину ошеломляющаго, почти варварскаго богатства. А мимо хрустальныхъ колоннъ, на которыхъ покоится зданіе, взоръ видитъ сѣрый, уходящій вглубь пейзажъ. Необходимо указать еще и на строгую суровость этихъ картинъ. На Pietà Туры (въ Музео Корреръ въ Венеціи) точно искалѣченный трупъ Спасителя покоится на колѣняхъ Маріи, образуя рѣзкій готическій уголъ, а «Іоаннъ» Роберти въ своей страшной худобѣ похожъ скорѣе на живой скелетъ.

Та же самая аскетическая суровость встрѣчается и у падуанскихъ художниковъ *Грегоріо Скъавоне* и *Марко Цоппо*.

На массивномъ каменномъ престолѣ возсѣдаетъ Марія на хранящейся въ Берлинѣ картинѣ Скьавоне. Высокомѣренъ ея взоръ, высокомѣренъ жестъ ея руки. «Іеронимъ» Цоппо (въ Миланѣ) — одичавшій аскетъ, кающійся въ сумрачномъ ущельѣ. На находящейся въ Вѣнѣ картинѣ того же Цоппо «Pietà» ангелы, держащіе на рукахъ израненный трупъ, кричатъ отъ горя, точно овцы. Огромныя скалы, слуховыя окна и замерзшія голыя деревья еще усиливаютъ мрачное впечатлѣніе.

Основное настроеніе картинъ Мантеньи роднитъ его съ указанными мастерами, хотя на его стилѣ отразился еще и другой факторъ: вліяніе античнаго искусства.

Ренессансъ
въ
Италіи

Мантенья.

МАНТЕНЬЯ: Мантуанскій герцогъ Лодовико Гонзага съ сыновьями.

До Мантеньи античный міръ оказалъ очень мало вліянія на искусство кватроченто.

Правда, на картинахъ то и дѣло попадаются античныя зданія и античный орнаментъ. Пальметты и розетки, сфинксы и сатиры, рога изобилія и меандры, гирлянды и триглифы, канделябры и урны, сирены и трофеи всюду разбросаны веселящимъ взоры украшеніемъ. Въ нишахъ красуются античныя статуэтки: здѣсь Эросъ, тамъ Венера. Всюду, гдѣ только можно, разставляются: маски, античные бюсты, медальоны императоровъ. Художники увлекаются сокровищами античныхъ формъ, какъ дѣти новой игрушкой, и играютъ этой игрушкой при каждомъ удобномъ случаѣ. Однако, дальше такого дѣтскаго примѣненія классическихъ мотивовъ они не шли. Какъ не похожи на простоту античныхъ линій статуи Донателло съ ихъ рѣзко очерченными головами, костистыми тѣлами и капризно измятой драпировкой! Какъ мало напоминаютъ классическій стиль античныхъ барельефовъ работы Гиберти, вводящія въ скульптуру свойственную живописи перспективу! Такъ же мало античныхъ отголосковъ и въ твореніяхъ Уччелло, Кастаньо и Фра Филиппо.

Не было къ тому же никакой возможности подражать въ крупномъ масштабѣ античнымъ образцамъ. Темы живописи были исключительно

религіозными. Только одни cassoni давали поводъ изображать миѳологическіе сюжеты. Это были длинные низкіе, богато разукрашенные лари, въ которыхъ хранили бѣлье и платье. Такъ какъ они обыкновенно составляли часть приданаго, то ихъ украшали картинами, содержавшими намеки на бракосочетаніе. Такъ возникли тѣ нѣсколько античныхъ вещей, которыя встрѣчаются въ кое-какихъ галлереяхъ.

На хранящейся въ Лондонѣ картинѣ Беноццо Гоццоли изобразилъ похищеніе Елены,—тему, едва ли очень подходящую для подарка молодой женѣ. На находящейся въ Берлинѣ картинѣ одинъ феррарскій художникъ воспроизвелъ бѣгъ Аталанты, исторію воинственной дѣвушки, предлагавшей каждому претенденту на ея руку бѣжать съ ней вперегонку и побѣжденной въ концѣ-концовъ Мейланіономъ, которому Афродита подарила золотыя яблоки любви. Какъ разъ эти картины доказываютъ очень наглядно, какъ мало художники стремились къ соблюденію стиля. Правда, Гоццоли старается выдержать античный колоритъ тѣмъ, что изображаетъ дворецъ Менелая, какъ портикъ съ колоннами, на крышѣ котораго стоятъ нагія статуи. Однако Парисъ, одѣтый въ красное трико, и сидящая на его спинѣ Елена, одѣтая въ горностаевые мѣха, являются не болѣе, какъ франтомъ и модницей изъ города Флоренціи XV ст. Такъ и на феррарской картинѣ на зданіи виднѣются античныя статуи, однако вопросъ, какъ одѣвались древніе, не интересовалъ и этого художника. Художники обращались съ античнымъ костюмомъ, какъ съ Библіей. Древніе миѳы они переносили въ современную жизнь. Въ лучшемъ случаѣ они пытаются пропитать сцену настроеніемъ, проникающимъ новеллы Боккаччьо.

Такъ возникли тѣ небольшія вещицы, въ которыхъ такъ своеобразно сочетались средневѣковый рыцарскій романъ и характерное для кватроченто карнавальное веселье, античная жизнь и лирика трубадуровъ. Нигдѣ не видно научнаго стремленія заняться археологическими вопросами.

Въ иномъ положеніи находилась Падуя. Этотъ небольшой городокъ производитъ вѣдь и теперь еще впечатлѣніе античнаго города. Здѣсь въ дни Св. Франциска жилъ, правда, Св. Антоній. Однако падуанцы еще болѣе гордились тѣмъ, что въ ихъ стѣнахъ родился великій Ливій. Здѣсь—античная почва. Церковь dell'Arena, гдѣ находятся древнѣйшія падуанскія картины, картины, принадлежащія кисти Якопо д'Аванцо и Альтикьеро да-Дзевіо, стоитъ на мѣстѣ, гдѣ когда-то возвышался амфитеатръ. Въ Падуѣ началъ въ XIV в. Петрарка свои занятія древностями. А когда въ 1413 г. была открыта мнимая могила римскаго историка, то каждый, даже самый низко стоящій, падуанецъ сознавалъ себя человѣкомъ античнаго міра. Могила Ливія стала святыней города.

Въ небывалыхъ размѣрахъ пробудилась жажда коллекціонерства. Коллекція геммъ, собранная кардиналомъ Скарампи вмѣстѣ съ Киріакомъ Анконскимъ, вызвала даже завись Козимо Медичи. Благопріятствовала классическимъ штудіямъ и ученая жизнь маленькаго университетскаго городка. Такъ случилось, что простой портной отправился съ научной цѣлью въ Грецію. Изъ своего путешествія

Франческо Скварчьоне привезъ въ подлинникѣ и въ копіяхъ бюсты и статуи, барельефы и архитектурные орнаменты, по которымъ учились молодые художники, стекавшіеся въ его мастерскую. Нельзя сказать, чтобы онъ самъ сумѣлъ, какъ слѣдуетъ, использовать свои сокровища. Во всякомъ случаѣ въ его вымученныхъ Мадоннахъ нѣтъ ничего античнаго. Остается совершенно непонятнымъ, ради чего онъ собралъ свою коллекцію. Часто однако бываетъ такъ, что одинъ сѣетъ, а другой собираетъ жатву. То, что было для Скварчьоне не болѣе, какъ disjecta membra, облеклось въ плоть и кровь въ душѣ одного изъ его учениковъ.

На фонѣ кватроченто *Андреа Мантенья* производитъ впечатлѣніе запоздавшаго, но могучаго древняго римлянина.

Какъ всѣ художники этой великой эры и Мантенья создавалъ самобытныя произведенія. Было бы несправедливо видѣть въ немъ исключительно археолога, сторонника античной древности. Онъ смотритъ не только назадъ, но и впередъ. Его занимаютъ: проблема пространства, изученіе перспективы, вопросы компановки. Первыя глубокія впечатлѣнія онъ, вѣроятно, получилъ въ Падуѣ, когда тамъ работалъ Донателло. Онъ видѣлъ собственными глазами, какъ возникла статуя Гаттомелаты и рельефы на алтарѣ Санъ-Антоніо. Быть можетъ, онъ былъ даже лично знакомъ съ Донателло. Эти первыя художественныя впечатлѣнія, воспринятыя имъ отъ творчества скульптора, остались рѣшающими на всю жизнь. Первыми художественными произведеніями, на которыя пали взоры мальчика, были бронзовыя статуи. Воспитавъ свой вкусъ на бронзовыхъ созданіяхъ, онъ и какъ живописецъ стремился къ передачѣ пластическихъ впечатлѣній, точно скульптура не болѣе, какъ составная часть живописи.

Эту пластическую сторону его картинъ необходимо прежде всего разсмотрѣть. Закованные въ желѣзную броню герои его похожи на сказочныхъ великановъ; ихъ мускулистыя спины и крѣпкія ноги созданы точно ваятелемъ, а не живописцемъ. Какъ на бронзовыхъ бюстахъ, отъ носа и сильныхъ скулъ тянутся къ угламъ рта рѣзкія складки. Всѣ его герои лишены бороды. Мантенья хочетъ передать лицо со всѣми его морщинками и складками, а борода скрывала бы эти послѣднія. Мимика у него жесткая, рѣзкая, почти похожая на гримасу, точно жизнь, недавно полная движенія, застыла подъ вліяніемъ колдовского заговора. Обратите хотя бы вниманіе на ту преднамѣренную жесткость, съ которой нарисованы поющіе ангелы на его изображающей Мадонну маленькой картинѣ! Точно изъ стали сдѣланы и одежды, даже если изображены мягкія матеріи, въ особенности же такъ часто встрѣчающіяся на его картинахъ жесткія оттопыривающіяся пелерины.

Этотъ желѣзный стиль рисунка дѣйствуетъ обратно и на краски.

Передавая такимъ желѣзнымъ стилемъ фигуры, Маньтенья былъ, естественно, вынужденъ придать и краскѣ металлическій оттѣнокъ. Многія его фигуры походятъ скорѣе на бронзовыя статуи, хотя онѣ и списаны съ натуры. Такъ жестко-тверды контуры, такимъ металлическимъ блескомъ отливаютъ похожія на полированную бронзу краски. Даже его Мадонны точно держатъ на рукахъ не живое дитя, а бронзовую статую.

Та же точка зрѣнія опредѣлила и трактовку второстепенныхъ предметовъ и украшеній. Подобно тому, какъ онъ любитъ изображать закованныхъ въ желѣзную броню воиновъ и ложащіяся точно мраморными складками одѣянія, такъ охотно нагромождаетъ онъ кругомъ: брони, шлемы, мѣдные кувшины, металлическимъ блескомъ отливающіе набедренники, зубчатые ореолы и гвозди. У другихъ художниковъ ореолъ нѣчто эфирное, у Мантеньи онъ—тяжелый сверкающій мѣдый дискъ. Другіе художники воспроизводятъ головы серафимовъ легкими намеками, у него онѣ производятъ впечатлѣніе носящихся въ воздухѣ созданій Роббіи. На его изображающей Воскресеніе картинѣ позади головы Спасителя блеститъ лучезарный вѣнецъ съ отшлифованными въ видѣ зубцовъ краями, острыми, какъ бритва. На другой его картинѣ, изображающей Мадонну, крылья ангеловъ, точно высѣченныхъ изъ камня, такъ остры, что о нихъ можно какъ будто оцарапать себѣ пальцы. На его гравюрѣ Распятіе не только наверху на крестѣ надпись: I. N. R. I. прибита толстыми желѣзными гвоздями,—внизу на переднемъ планѣ на землѣ лежитъ еще тяжелая дверь изъ сухого дуба въ заржавленной желѣзной оправѣ. На другихъ картинахъ впечатлѣніе металличности усиливаютъ урны и вазы, мѣдная посуда и золотыя монеты.

Такъ же точно и природу Мантенья перевелъ на языкъ своего желѣзнаго стиля. Свои пейзажи онъ отдѣлывалъ четко, какъ ваятель. Вспоминаются слова Теодора Руссо: Enfin la formé est la première chose à observer. На его картинахъ нѣтъ ни луговъ, ни садовъ, нѣтъ ни зелени, ни цвѣтовъ. Все застыло въ пластической суровости. Вся вселенная стала видѣніемъ временъ каменнаго вѣка: она лежитъ передъ нами голая, лишенная покрывающаго ее пласта земли, и только эратическія скалы, засохшія деревья, изгороди и кучи камней оживляютъ ее. На разъѣденныхъ пропастями горахъ вздымаются увѣнчанныя башнями крѣпости и города съ высокими стѣнами. Ущелья и узкіе проходы разсѣкаютъ скалы. Здѣсь уже нѣтъ никакой растительности, острыя сланцовыя скалы выступаютъ впередъ или образуютъ зіяющія пещеры. Хранящееся въ Луврѣ Распятіе съ его грозными голыми скалами производитъ впечатлѣніе изъ желѣза сдѣланнаго барельефа. Сцена, гдѣ Христосъ молится у подножія Елеонской горы, происходитъ въ каменоломнѣ съ огромными глыбами. На заднемъ фонѣ поднимается гранитная скала, къ которой прислонились башни города.

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что многіе изъ такихъ пейзажей Мантенья могъ на самомъ дѣлѣ видѣть. Если онъ переноситъ Снятіе со креста въ трахитовую каменоломню, а мѣстомъ дѣйствія для поклоненія волхвовъ выбираетъ пещеру изъ застывшей лавы, къ которой ведутъ могучія базальтовыя ступени, тогда какъ на лѣвой сторонѣ картины громоздится круглая вулканическая скала, то въ основѣ этихъ пейзажей лежатъ наблюденія, сдѣланныя имъ въ Эвганейскихъ горахъ. Въ другихъ случаяхъ онъ однако пользуется элементами природы для совершенно самостоятельныхъ композицій.

Подобно тому, какъ онъ любитъ помѣщать на своихъ картинахъ колоссальные кораллы, невиданные ни единымъ минералогомъ, такъ

увеличилъ онъ на такъ наз. Madonna della Petriera до монументальныхъ очертаній небольшое сталактитовое образованіе. Въ находящейся рядомъ каменоломнѣ каменотесы обрабатываютъ огромные отломки: они прибавлены лишь для того, чтобы еще усилить каменный характеръ картины. Той же цѣли служатъ и концентрическія дороги, часто бороздящія у него холмы. Прокладывая эти дороги, художникъ какъ будто раздѣваетъ, какъ будто снимаетъ кожу съ земли, обнаруживаетъ ея каменный остовъ.

Такъ же точно поступаетъ Мантенья и съ растеніями. Виноградъ и виноградные листья производятъ такое впечатлѣніе, точно они сдѣланы изъ стекла и жести. Его деревья словно облечены въ тяжелую желѣзную броню. Какъ стальные висятъ, не колыхаемые вѣтромъ, на вѣткахъ листья. Упрямыми зубцами, какъ копья, торчатъ въ воздухѣ сучья. Выростающія изъ каменистой почвы травы также отличаются жесткостью, металличностью, чѣмъ-то сурово кристаллическимъ, напоминающимъ дентритовыя образованія. Одни растенія похожи на оловянныя, обрызганныя свинцовыми бѣлилами. Другія точно покрыты слоемъ зеленой бронзы, на которой играютъ отсвѣты бѣлой стали. Даже воздухъ, даже небо Мантенья изображаетъ своимъ стилемъ ваятеля. Мягкія расплывчатыя облака получаютъ рѣзко очерченныя пластическія формы. Вообще, ни на одномъ художникѣ кватроченто не сказалось съ такой грандіозной и вмѣстѣ односторонней силой вліяніе скульптуры на живопись.

Послѣ Донателло учителемъ Мантеньи былъ Паоло Уччелло, прибывшій въ Падую въ свитѣ великаго ваятеля и работавшій въ палаццо Виталіани. Уччелло направилъ мысль Мантеньи на науку о перспективѣ, которую онъ и обогатилъ произведшими переворотъ открытіями.

Эта связь съ поднятыми Уччелло проблемами перспективы ясно выступаетъ уже въ знаменитыхъ картинахъ, созданныхъ имъ въ церкви эремитановъ въ Падуѣ, въ періодъ между 1454 и 1459 гг., слѣдовательно въ возрастѣ между 23 и 28 годами. Съ одной стороны онъ передаетъ фигуры такими сокращенными, какими ихъ видѣлъ бы снизу глядящій зритель, съ другой—онъ пытается особымъ распредѣленіемъ ихъ въ пространствѣ вызвать впечатлѣніе перспективы. Свои творенія онъ строитъ не по законамъ украшающей плоскости декоративной живописи, а изнутри, какъ великій архитекторъ.

На его находящейся въ Веронѣ картинѣ, изображающей Мадонну, крылья ангеловъ помѣщены не рядомъ, а незамѣтно одно назади другого, такъ что получается очень тонко подсказанное впечатлѣніе пространственности, и взоръ незамѣтно уходитъ въ глубь. А если вы попытаетесь представить себѣ реально внутренность церкви, въ которой находится веронская Мадонна, то вы поймете, что она одно изъ самыхъ геніальныхъ архитектоническихъ видѣній кватроченто. Впослѣдствіи, въ Мантуѣ, когда онъ создавалъ въ Кастелло да-Корте плафонъ для Camera degli Sposi, изученіе перспективы привело его къ новымъ открытіямъ. Перенося принципы Уччелло на плафонную живопись, раскрашивая потолокъ, изображая ангелочковъ, какъ будто

они живыя существа, носящіяся въ воздухѣ передъ взорами снизу глядящаго зрителя, Мантенья сдѣлался изобрѣтателемъ перспективной плафонной живописи, предкомъ Корреджьо, Веронезе и Тьеполо.

Не слѣдуетъ забывать, что Мантенья былъ также очень виднымъ портретистомъ. Когда рѣчь идетъ объ отдѣльныхъ портретахъ, связь его съ скульптурой выступаетъ также весьма наглядно. Создавая, напр., хранящійся въ Берлинѣ портретъ кардинала Скарампи, Мантенья, безъ сомнѣнія, хотѣлъ дать раскрашенный бюстъ въ духѣ разноцвѣтныхъ скульптуръ Донателло. Въ историческомъ отношеніи гораздо важнѣе однако другія произведенія Мантеньи, создать которыя ему помогла его должность придворнаго художника. Послѣ того, какъ первоначально довольствовались тѣмъ, что включали портреты богатыхъ заказчиковъ въ религіозныя картины, а потомъ подъ рукою Пизанелло и Піеро делла Франчески портретъ отдѣлился отъ религіозной живописи, какъ самостоятельный жанръ, княжескія фамиліи стали заказывать художникамъ большія фресковыя картины изъ своей семейной жизни для своихъ замковъ. Такъ стали рядомъ съ портретами, изображавшими отдѣльныхъ лицъ, портреты, изображавшіе цѣлую семью, а также вообще всякаго рода групповыя картины.

Въ этомъ смыслѣ картины Мантеньи изъ жизни семьи Гонзаги въ Camera degli Sposi въ Мантуѣ знаменуютъ собой вѣху въ исторіи портретистики. На боковой стѣнѣ изображена охотничья сцена: слуги держатъ наготовѣ осѣдланнаго коня и борзыхъ для своего господина, отправляющагося на охоту. Одна изъ главныхъ картинъ изображаетъ герцога Лодовико съ своей свитой, съ обоими сыновьями и ихъ воспитателями. На другой мы видимъ маркграфиню Варвару, урожденную бранденбургскую принцессу, царящую, подобно древнеримской матронѣ, въ кругу семьи и придворныхъ.

Со временъ мозаикъ въ Санъ-Витале, изображающихъ Юстиніана и Ѳеодору съ ихъ свитой, подобныя групповыя картины больше не создавались. Обвѣвающій эти семейныя сцены, похожія на древнеримскія, а также портретъ кардинала Скарампи, напоминающій бюстъ римскаго императора, античный духъ указываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ на то, что придавало творчеству Мантеньи, помимо другихъ его составившихъ эпоху начинаній, особое значеніе для искусства кватроченто. Мы имѣемъ въ виду его отношеніе къ античнымъ образцамъ.

Извѣстный бюстъ 1506 года, украшающій гробницу художника въ Сантъ-Андреа въ Мантуѣ, изображаетъ его въ видѣ античнаго поэта съ лавровымъ вѣнкомъ на длинныхъ волосахъ. Въ рѣзкихъ классическихъ чертахъ лица можно найти сходство и съ Т. Моммзеномъ. Это отношеніе къ древности и опредѣляетъ особое мѣсто Мантеньи среди его современниковъ. Между тѣмъ, какъ остальные художники эпохи исключительно созерцали жизнь, Мантенья, не менѣе ихъ смѣлый натуралистъ, вмѣстѣ съ тѣмъ первый великій художникъ-археологъ.

Всю жизнь занимался онъ классической древностью.

Общаясь съ профессорами падуанскаго университета, Мантенья присвоилъ себѣ такія знанія въ этой области, какими не обладалъ до

него ни одинъ художникъ. Изъ барельефовъ и монетъ, надписей и статуй создалъ онъ себѣ картину исчезнувшаго героическаго вѣка итальянскаго народа. Военная организація древнихъ римлянъ была ему такъ же хорошо знакома, какъ ихъ архитектура, ихъ художественное ремесло, ихъ религіозный культъ. Даже его изобилующія латинскими конструкціями письма показываютъ, какъ хорошо и близко онъ зналъ античный міръ.

Вотъ почему уже первыя его фрески, хотя и изображаютъ легенды святыхъ, дышатъ торжественно-классическимъ духомъ. Если раньше римскихъ солдатъ и консуловъ рядили въ одежду XV в., то Мантенья одѣваетъ своихъ воиновъ и сенаторовъ въ настоящій древнеримскій костюмъ. Не только мѣсто дѣйствія, но и всѣ предметы обихода выдержаны въ строгомъ и точномъ стилѣ. Допросъ Якова производитъ впечатлѣніе подлинной сцены изъ античной жизни. Передъ тріумфальной аркой, украшенной барельефами съ головами императоровъ и античными сценами жертвоприношеній, поставлена sella curulis претора. Ручки кресла образуютъ сфинксы. Шлемы, щиты, знамена, брони воиновъ списаны съ античныхъ образцовъ. Античный характеръ носитъ и суровое спокойствіе, разлитое надъ всей сценой. Нѣтъ ни паѳоса, ни сентиментальности, ни криковъ. Все дышитъ той римской суровостью, которой вѣетъ и отъ Распятія Макса Клингера.

Или взгляните на картину, украшающую алтарь Санъ Дзено! Пышныя гирлянды протянуты съ одного конца до другого. Античные барельефы, укротители коней, кентавры и нагіе эфебы, мчащіеся на гордыхъ коняхъ, покрываютъ пилястры. Все дышитъ чисто классическимъ архитектурнымъ чувствомъ, являющимся исключеніемъ въ искусствѣ той эпохи.

Въ 1459 г. Мантенья переселился изъ Падуи въ Мантую. Здѣсь также стоялъ онъ на почвѣ, пропитанной античными, языческими представленіями. Изъ родного города Ливія онъ перешелъ въ родной городъ Вергилія. Лодовико Гонзага и его супруга Варвара Бранденбургская не жалѣли ничего для пріобрѣтенія статуй и геммъ, гипсовъ и бронзовыхъ бюстовъ. Возникшая въ 1475 г. поэма Петра Аррривабене: Gonzagis, прославляющая побѣдоносную борьбу Лодовико съ венеціанцами, кажется произведеніемъ античнаго поэта. Ни одинъ стихъ не говоритъ здѣсь о томъ, что родилось христіанство. Въ дѣйствіи участвуетъ языческій Олимпъ. Какъ въ поэмахъ Гомера, античные боги смѣшиваются съ воюющими сторонами.

Точно также и Мантенья не переставалъ вдохновляться античнымъ міромъ. Въ Camera degli Sposi, въ первомъ его возникшемъ въ Мантуѣ твореніи, онъ воспроизвелъ, правда, сцены изъ жизни семейства Гонзаги, однако потолокъ украшенъ медалями римскихъ императоровъ, которыя держатъ въ рукахъ классическіе амуры и обрамляютъ античныя гирлянды. Внизу маленькіе нагіе геніи поднимаютъ въ воздухъ классическую скрижаль, повѣствующую на классической латыни классическими буквами, похожими на тѣ, которыя встрѣчаются на аркахъ Марка Аврелія, Септимія Севера и Константина, о томъ, кто былъ заказчикомъ и когда было закончено твореніе художника.

Что бы ни изображалъ Мантенья, его созданія отличаются отъ произведеній другихъ художниковъ именно проникающимъ ихъ античнымъ духомъ. Вотъ, напр., мученичество Св. Себастіана. Онъ прикованъ не къ дереву, а къ развалинѣ античнаго храма. Обломки античныхъ колоннъ разбросаны по землѣ, на пилястрѣ красуется начертанное греческими буквами его названіе. Или онъ изображаетъ Марію. Младенецъ Христосъ не стоитъ на обѣихъ ножкахъ,—въ духѣ античнаго искусства Мантенья намѣчаетъ противоположность между ногой, на которую Онъ опирается, и ногой, которую Онъ слегка поднимаетъ, такъ что получается contraposto бедеръ. Играющіе нагіе геніи обрамляютъ всю сцену. Или Христосъ подвергается бичеванію. На переднемъ планѣ мощныя фигуры римскихъ легіонеровъ. Или Спаситель распятъ на крестѣ. Надпись «Царь іудеевъ» написана греческими буквами, а римскій орелъ съ надписью: S. P. Q. R. почти возвышается надъ верхушкой креста.

На другихъ картинахъ задній фонъ заполняютъ круглой формы храмы, реконструкціи падуанской арены или римскаго Колизея. Всѣ его пейзажи похожи на видѣнія земли, какой она могла быть въ суровую эпоху римскаго владычества, когда на крутыхъ скалахъ вздымались могучія крѣпости и башни.

И все-таки Мантенья пока еще не достигъ своей цѣли стать художникомъ въ духѣ античной древности. Насколько это было допустимо, онъ переводилъ христіанскія идеи и темы на античный языкъ, использовалъ художественные памятники древности, какъ составную часть религіозныхъ картинъ. Воспроизвести доподлинную античную тему ему еще не было дано. Эту возможность онъ получилъ въ 1484 г., когда на престолъ взошелъ Франческо Гонзага, супругъ Изабеллы д'Эсте. Заслуги этой государыни, одной изъ самыхъ блестящихъ женщинъ Ренессанса, передъ искусствомъ неоднократно уже освѣщались. Извѣстно, что главный ея интересъ принадлежалъ античной древности, что въ Мантуѣ, во дворцѣ, она выстроила театръ, на сценѣ котораго ставились комедіи Теренція и Плавта. Декораціей для этого театра и служило то твореніе Мантеньи, которое знаменуетъ апогей его художественной дѣятельности: тріумфъ Цезаря.

Хотя онъ самъ и Изабелла д'Эсте имѣли цѣлую коллекцію античныхъ вещей, Мантенья въ 1488 г. снова совершилъ путешествіе въ Римъ, гдѣ уже побывалъ юношей, съ цѣлью освѣжить свои впечатлѣнія, и снова проводилъ цѣлые часы съ тетрадью передъ колонной Траяна и аркой Тита. Барельефы этихъ памятниковъ онъ и использовалъ для тріумфа Цезаря. И все-таки это—не мертвая работа археолога надъ взятымъ со стороны матеріаломъ. Правда, всѣ эти музыкальные инструменты и надписи, знамена и бюсты, оружіе и сосуды, щиты и жертвенники, квадриги, віадукты, колонны и храмы переданы съ ученой точностью. И однако въ этихъ античныхъ предметахъ дышитъ настоящая жизнь. На всемъ лежитъ печать героичности. Художникъ видитъ передъ собой прошлое въ такихъ осязательныхъ формахъ, точно оно настоящее. Это произведеніе представляетъ собой наиболѣе удивительное воскрешеніе античнаго міра.

Прославивъ въ Тріумфѣ Сципіона еще разъ политическое величіе древняго Рима, Мантенья перешелъ отъ античной исторіи къ античной поэзіи. Не простая случайность, что онъ первый использовалъ гравюру. Гравюра позволяла ему изображать темы, которыя еще невозможно было воспроизводить на большихъ картинахъ. Первыя его гравюры посвящены Divo Herculi invicto, герою, задушившему Антея и убившему лернейскую гидру. Потомъ онъ рисуетъ сцены жертвоприношенія: нагіе люди подходятъ къ алтарю бога съ баранами и подарками. Въ четырехъ другихъ гравюрахъ онъ заставляетъ ожить міръ Вакха, морскихъ боговъ и фавновъ. Сатиры пьютъ свѣже приготовленное вино, играютъ на флейтахъ, катаются по землѣ въ дикомъ опьяненіи. Тритоны трубятъ въ раковины, на спинѣ кентавровъ подъѣзжаютъ прекрасныя женщины. А для рабочаго кабинета Изабеллы д'Эсте онъ пишетъ хранящійся въ Луврѣ «Парнасъ». Венера, Марсъ и Аполлонъ окружены музами, Меркуріемъ и Пегасомъ. Удивительная картина, своей строгой классичностью производящая впечатлѣніе предвѣстницы Пуссена!

Нельзя въ достаточной степени высоко оцѣнить значеніе всѣхъ этихъ произведеній Мантеньи для искусства кватроченто. Мантенья первымъ перешелъ отъ христіанскихъ къ античнымъ темамъ и первымъ изучилъ анатомію нагого тѣла. Онъ первымъ принялся за изслѣдованіе механизма движенія, механизма сокращенія мускуловъ. Особенно гравюра, изображающая, какъ Геркулесъ душитъ Антея, должна была казаться тогдашнимъ художникамъ настоящимъ откровеніемъ. Никто раньше не изображалъ съ такой увѣренностью нагія тѣла, прижимающіяся другъ къ другу въ дикихъ сплетеніяхъ. Исходя отъ античныхъ фигуръ, Мантенья снова поставилъ далѣе на мѣсто странныхъ современныхъ костюмовъ, съ такимъ упоеніемъ и съ такими подробностями изображавшихся художниками, классическую красоту античной одежды, и снова углубился въ изученіе игры драпировки, ритма складокъ.

Уже на одной изъ его раннихъ картинъ, изображающей св. Ефимію (въ Брерѣ) линіи драпировки отличаются красотой, живо напоминающей подобныя же античныя фигуры. Хранящійся въ Луврѣ «Парнасъ» могъ быть созданъ Пуссеномъ, такъ строго классиченъ ритмъ движеній, такъ античны складки то мягко облегающихъ тѣло, то развѣвающихся по вѣтру, сдѣланныхъ изъ тонкихъ матерій, одеждъ. Сюда необходимо присоединить еще нѣкоторыя другія особенности, правда, не имѣющія отношенія къ античному міру и однако составляющія существенныя черты въ физіономіи художника. Онъ создалъ первые перспективные плафоны и первые групповые портреты. Онъ обогатилъ новыми законами и композицію картинъ. Никогда не встрѣчаются у него лица, выведенныя только, какъ портреты, число которыхъ можно было бы произвольно увеличить. Всѣ фигуры участвуютъ въ дѣйствіи, всѣ подчинены твердо сплоченному цѣлому. Обнаружилась новая красота композиціи, не терпѣвшая прежняго, столь излюбленнаго небрежнаго нанизыванія подробностей. А такъ какъ кромѣ картинъ онъ создавалъ еще и гравюры, то его вліяніе было огромно.

Цѣлая группа художниковъ раздѣлила между собой обработку отдѣльныхъ проблемъ, выдвинутыхъ великимъ падуанцемъ.

МАНТЕНЬЯ: Вакханалія.

Послѣдователи Мантеньи

Мелоццо да Форли, родомъ изъ Умбріи, скитавшійся по всей Италіи вѣчно занятымъ и дѣятельнымъ работникомъ, немыслимъ безъ Мантеньи. Въ особенности его занимали вопросы драпировки и попытки въ области перспективно-плафонной живописи. Въ своихъ фрескахъ въ Camera degli Sposi въ Мантуѣ Мантенья создалъ первые групповые портреты. Такія придворно-офиціальныя картины писалъ и Мелоццо.

Раннія его вещи переносятъ насъ въ ученый кружокъ, группировавшійся вокругъ герцога Федериго Урбинскаго. Кавалеры склоняютъ колѣни передъ аллегорическими фигурами, олицетворяющими свободныя искусства. Способъ, которымъ нарисована одежда на этихъ возсѣдающихъ на престолахъ женскихъ фигурахъ, показываетъ, какъ усердно продолжалъ Мелоццо начинанія въ этой области Мантеньи. Величественно ложащіяся складки имѣютъ мало общаго съ манерой раннихъ кватрочентистовъ, онѣ напоминаютъ эффектные мотивы Фра Бартоломео, изучавшаго костюмъ по одѣтымъ манекенамъ. Главное произведеніе Мелоццо, возникшее въ Римѣ, изображаетъ, напр., Сикста IV сидящимъ въ кругу своихъ родичей и принимающимъ главнаго библіотекаря папской библіотеки Платину. Вся

концепція пространства, этотъ видъ на залу съ филенчатымъ потолкомъ, покоющуюся на пилястрахъ, переданную въ сильнѣйшемъ перспективномъ сокращеніи, показываетъ, съ какимъ пониманіемъ Мелоццо созерцалъ аналогичныя тектоническія произведенія Мантеньи.

Въ остальныхъ своихъ твореніяхъ онъ возвращается къ поставленной Мантеньей проблемѣ живописи Disotto-in su (снизу вверхъ). Сначала ему не удалось рѣшить эту задачу. Его картины, украшающія куполъ собора въ Орвьето, лишены еще легкости и воздушности. Фигуры точно задыхаются въ своихъ тяжелыхъ облаченіяхъ. Переданныя въ раккурсѣ ноги нагихъ ангеловъ производятъ скорѣе некрасивое впечатлѣніе.

Въ картинахъ, украшающихъ куполъ церкви Санти Апостоли въ Римѣ, Мелоццо овладѣлъ этими трудностями. Христосъ носится, по словамъ Вазари, такъ свободно по воздуху, что кажется вотъ-вотъ сейчасъ изчезнетъ сводъ. Такъ и ангелы точно витаютъ свободно въ поднебесьи. Въ настоящее время трудно сказать, насколько художникъ въ самомъ дѣлѣ достигъ этой иллюзіи перспективы, такъ какъ куполъ разрушенъ. Тѣмъ яснѣе видно по находящимся нынѣ въ сакристіи Ватикана фрагментамъ, какое нѣжное чувство красоты соединялось у Мелоццо съ его интересомъ къ проблемѣ перспективы. Его ангелы съ развѣвающимися русыми кудрями, носящіеся по воздуху съ пѣніемъ и музыкой, съ развѣвающимися отъ неземной струи воздуха одеждами, пользуются съ полнымъ основаніемъ большою популярностью. Конечно, насъ уже не поражаетъ точная передача сокращеній тѣлъ, на которыя мы смотримъ снизу—та сторона, которая въ особенности занимала художника,—и однако опереточная прелесть этихъ русокудрыхъ Girls очаровываетъ еще и теперь.

Во Флоренціи, гдѣ Мантенья жилъ въ 1466 г., онъ нашелъ послѣдователя въ лицѣ великаго ваятеля, *Антоніо Поллайоло*. На него, такъ же, какъ на Мелоццо, произвела большое впечатлѣніе мощная статуарная пластика падуанскаго художника, классическое спокойствіе его драпировокъ. Въ образѣ пяти добродѣтелей, написанныхъ имъ для торговаго суда во Флоренціи, онъ создалъ какъ бы дополненіе къ олицетвореніямъ наукъ, написаннымъ Мелоццо для библіотеки урбинскаго герцога.

Въ иной еще области сдѣлался Мантенья—и притомъ въ большей еще степени—учителемъ Поллайоло. До сихъ поръ флорентійскіе художники рѣдко имѣли возможность изображать наготу, такъ какъ воспроизводили обычно религіозныя темы. Можно указать на Адама и Еву въ капеллѣ Бранкаччи, на нагія юношескія фигуры на жертвоприношеніи Исаака Брунеллеско и Гиберти, или на статую Давида Донателло. Это почти все. Теперь художники уже не хотятъ довольствоваться этими рѣдкими случаями изображенія наготы. Возникаетъ особая отрасль живописи, ставящая своей задачей изображать тѣло человѣка въ покоѣ или въ сильномъ движеніи ради него самого. А подобные случаи художники доставляли себѣ тѣмъ, что воспроизводили въ гравюрахъ темы, на которыя въ живописи еще

не было спроса, а также тѣмъ, что, создавая картины или статуи, они все чаще дѣлали экскурсіи въ область античной древности.

Въ этомъ и заключается историческое значеніе А. Поллайоло.

Подъ вліяніемъ Мантеньи онъ первымъ обратился къ техникѣ гравюры. Онъ создаетъ свою «битву нагихъ»: нагіе люди состязаются въ борьбѣ. По образцу Мантеньи онъ изображаетъ Геркулеса, вступившаго въ единоборство съ Антеемъ. Съ такой ловкостью до сихъ поръ еще не воспроизводились борющіяся фигуры, жизнь и движеніе. Напряженіе мускуловъ, сложнѣйшие мотивы движенія переданы съ неслыханнымъ мастерствомъ. Эти гравюры вскрываютъ также и тѣ тенденціи, которымъ онъ подчинялся, какъ живописецъ. По примѣру Мантеньи онъ избралъ своей спеціальностью изученіе анатоміи. «Лучше всѣхъ своихъ предшественниковъ понималъ онъ наготу»,—утверждаетъ Вазари.—«Такъ какъ онъ изучалъ анатомію у операціоннаго стола, то онъ былъ первымъ художникомъ, точно передававшимъ игру мускуловъ».

Исходя изъ этой точки зрѣнія, онъ и выбиралъ свои темы, и только съ этой точки зрѣнія и слѣдуетъ разсмотрѣть его картины. Его настоящей областью были напряженные члены, разнообразныя сокращенія мускуловъ, міръ борющихся силъ. Среди христіанскихъ темъ рѣшить подобную проблему позволялъ Св. Себастіанъ. На своей хранящейся въ галлереѣ Питти картинѣ Поллайоло не ограничивается тѣмъ, что изображаетъ святого спокойно стоящимъ около дерева, къ которому его привязали, нѣтъ, онъ изображаетъ человѣка, пытающагося разорвать опутавшія его оковы. При видѣ этой грудной клѣтки, выворачивающейся отъ напряженія, при видѣ этихъ мускулистыхъ рукъ съ вздувающимися жилами вспоминаются рабы Микель Анджело.

На хранящейся въ Лондонской Національной галлереѣ картинѣ онъ еще осложняетъ проблему тѣмъ, что помѣщаетъ кругомъ стрѣлковъ изъ лука. Святой стоитъ здѣсь на высокомъ пнѣ, къ которому его приковали. Шесть полунагихъ солдатъ стрѣляютъ въ него. Это даетъ ему возможность изобразить самые разнообразные мотивы движенія, показать, какъ стрѣлки наклоняются, чтобы натянуть лукъ, какъ они вытягиваютъ руки, чтобы стрѣлять.

Какъ въ своихъ гравюрахъ, такъ и для своихъ картинъ художникъ использовалъ, впрочемъ, античный міръ, чтобы лучше выявить свои анатомическія тенденціи. Само собой понятно, что главную роль въ его репертуарѣ долженъ былъ сыграть Геркулесъ. Художникъ изобразилъ дѣянія Геркулеса въ декоративныхъ картинахъ, созданныхъ имъ для палаццо Venetia. Онъ написалъ двойную, небольшихъ размѣровъ, картину (въ Уффиціяхъ): Геркулесъ душитъ Антея и убиваетъ гидру. Онъ изображаетъ, какъ пятки Геркулеса присасываются къ землѣ, какъ вздымаются его икры, какъ онъ выпячиваетъ грудь, какъ онъ съ мощной силой обхватываетъ противника,—все это было новымъ торжествомъ въ области изображенія движенія и наготы. Даже на маленькой картинѣ «Аполлонъ и Дафна», находящейся въ Лондонской Національной галлереѣ, тема выбрана именно съ этой

точки зрѣнія. Эластичное тѣло преслѣдующаго юноши, дѣвственное тѣло убѣгающей дѣвушки представляютъ цѣлый учебникъ сложныхъ мотивовъ движенія и анатомическихъ изслѣдованій. Неудивительно, что художники останавливались съ изумленіемъ передъ такими произведеніями, такъ какъ до Поллайоло ни одинъ флорентіецъ не проникъ такъ глубоко въ строеніе нагого человѣческаго тѣла.

Лука Синьорелли завершаетъ эти стремленія кватроченто.

Попытки и эксперименты Поллайоло становятся у Синьорелли увѣреннымъ мастерствомъ. Поле дѣятельности этого художника безгранично. Онъ создалъ для многихъ и многихъ городовъ Тосканы и Умбріи запрестольные образы, и если бы мы стали прославлять его исключительно, какъ художника наготы, то мы тѣмъ дали бы лишь одностороннюю его характеристику. Подобно Мантеньѣ, Синьорелли былъ скорѣе ваятелемъ, случайно ставшимъ живописцемъ. Его точно изъ бронзы созданныя фигуры суровы, строги и величавы. Онъ любитъ жесткія головы, профили, острые, какъ бритва. Мужчинъ онъ охотнѣе всего рисуетъ безбородыми, чтобы ничто не затемняло словно изъ бронзы вылитую форму. Чуждъ онъ и всего сентиментальнаго.

Въ его пейзажахъ нѣтъ мягкаго лиризма. Какъ Мантенья, онъ придерживается голыхъ скалъ, дабы все выступало въ рѣзко очерченныхъ контурахъ. Одежда на его фигурахъ проста и торжественна, какъ на фигурахъ падуанскаго художника, безъ складокъ, безъ кокетливой пышности. Все выдержано въ тяжелыхъ массахъ, въ простыхъ линіяхъ. Этому грандіозному языку формъ вполнѣ соотвѣтствуютъ и краски. Какъ у Мантеньи, онѣ отличаются металлическимъ блескомъ, отливаютъ мѣдью и бронзой, онѣ не жестки и не сухи, а сѣры и мрачны. Художникъ былъ слишкомъ рисовальщикомъ, былъ слишкомъ серьезенъ и суровъ, чтобы стремиться къ красочной прелести.

Хотя при характеристикѣ Синьорелли приходится такимъ образомъ упоминать объ очень многомъ, все же будетъ недалеко отъ истины, если мы передадимъ его историческое значеніе словами, что до Микель Анджело онъ былъ величайшимъ художникомъ наготы. Едва ли найдется хоть одна его картина, на которой не было бы нагой фигуры,—какъ бы указаніе на его авторство. Ему почти не приходилось изображать античные сюжеты. Почти единственная въ этомъ родѣ вещь—въ Берлинскомъ музеѣ—чудесное воспитаніе Пана поражаетъ какъ своимъ точнымъ воспроизведеніемъ голыхъ тѣлъ, такъ и своей суровой ароматичной граціей. Тѣмъ болѣе стремился онъ, какъ художникъ церкви, включать въ религіозныя темы нагія тѣла. Съ этой стороны и необходимо разсмотрѣть его картины.

Прежде всего его Мадонны.

На хранящейся въ флорентійской Академіи картинѣ наверху помѣщена нагая фигура распятаго Христа. На находящейся въ Вольтеррѣ картинѣ на престолѣ изображенъ барельефъ, на которомъ борются нагіе мужчины. На картинѣ въ соборѣ въ Перуджіи онъ ставитъ рядомъ съ возсѣдающей на тронѣ Маріей пустынника Іоанна и сѣдого Іеронима, такъ какъ эти фигуры давали ему возможность изобразить дряхлыя тѣла съ свернувшейся складками кожей и выступающими

мускулами. У подножія трона сидитъ кромѣ того высокій, изображенный въ видѣ отрока, ангелъ, играющій на музыкальномъ инструментѣ.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда подобная фигура была невозможна на переднемъ планѣ, Синьорелли помѣщаетъ ее, по крайней мѣрѣ, на фонѣ, хотя бы она и не имѣла никакого отношенія къ темѣ. Такъ, на хранящейся въ Уффиціяхъ картинѣ вы видите слѣва нагого мужчину, справа—группу нагихъ юношей. Одинъ сидитъ на корточкахъ, другой стоитъ такъ, что зрителю видна мускулистая задняя часть тѣла. На хранящейся въ мюнхенской Пинакотекѣ картинѣ мужчина снимаетъ сандаліи. Этотъ часто встрѣчающійся у Синьорелли мотивъ восходитъ, вѣроятно, къ античному юношѣ, вытаскивающему занозу изъ ноги, къ статуѣ, уже тогда хранившейся въ Римѣ во дворцѣ консерваторовъ. Особенно же интересовала его задняя часть человѣческаго тѣла, крѣпкія ляжки и сильная плечная лопатка. Вспоминается Микель Анджело, тоже помѣщавшій на своихъ изображающихъ Мадонну картинахъ на заднемъ планѣ, точно деревья, нагихъ юношей.

Аналогичнымъ образомъ поступалъ онъ и съ другими темами.

На Благовѣщеніи въ Вольтеррѣ наверху вы видите мандорлу съ нагими геніями. На миланскомъ Распятіи по обѣ стороны Спасителя стоятъ четверо нагихъ мужчинъ, въ передникахъ, двое лицомъ къ зрителю, двое—спиной, а наверху на колоннѣ сидитъ на корточкахъ еще нагой идолъ. Крещеніе Спасителя одна изъ наиболѣе дорогихъ ему темъ, такъ какъ она даетъ ему возможность нарисовать въ лицѣ принимающихъ крещеніе нагія тѣла въ самыхъ разнообразныхъ позахъ. Не менѣе излюбленной его темой является и Распятіе, такъ какъ оно позволяетъ ему изобразить трупъ со всѣми характерными для него формами и положеніями жилъ. Но и этого для него мало. Съ особенной охотой останавливается онъ на тѣлѣ нераскаявшагося разбойника, который старается поднять одну ногу и разорвать сковывающія его путы. А мимо этого извивающагося въ своихъ оковахъ тѣла взоръ падаетъ на многофигурныя сцены, заполняющія задній планъ. Изображая здѣсь Снятіе со креста и Погребеніе, онъ находитъ случай воспроизвести нагія тѣла еще и въ другихъ видахъ и позахъ.

Даже на его портретахъ всегда бываютъ нагія фигуры. На картинѣ, изображающей портретъ духовнаго лица (въ Берлинскомъ музеѣ), виднѣются развалины тріумфальной арки съ барельефами, на которыхъ помѣщены двое нагихъ мужчинъ, а передъ ними группа юношей. Если Синьорелли помѣщаетъ такихъ сидящихъ, стоящихъ или лежащихъ на землѣ нагихъ юношей даже на такихъ картинахъ, гдѣ по самой темѣ имъ собственно нѣтъ мѣста, то это какъ бы его монограмма.

Если невозможно изобразить подобныя фигуры нагими, то онъ одѣваетъ ихъ въ трико или плотно облегающую тѣло броню. Вотъ почему онъ такъ любитъ архангеловъ—въ особенности Михаила, закованнаго въ блестящую сталь,—и ландскнехтовъ съ вздувающимися отъ напряженія, точно стальными, жилами. Эти энергичныя закаленныя фигуры, стоящія съ растопыренными ногами, въ позѣ, позволяющей видѣть всѣ ихъ мускулы, съ вызывающимъ видомъ, словно го-

товые вызвать на бой опасность, придаютъ его картинамъ богатырскую, воинствующую мощь.

Когда ему приходилось создавать не обычнаго размѣра картины, а расписывать большія стѣнныя плоскости, онъ, естественно, могъ гораздо свободнѣе обнаружить эти свои склонности. Въ Сикстинской капеллѣ Синьорелли изобразилъ послѣдніе подвиги Моисея. Вы сразу поймете, что картина принадлежитъ его кисти, когда увидите стоящихъ на переднемъ планѣ юношей, одѣтыхъ въ плотно облегающее ихъ тѣло трико. Въ монастырѣ Монте-Оливето въ Сіенѣ онъ воспроизвелъ въ 1497 г. житіе св. Бенедикта, когда-то разсказанное Спинелло Аретино на его фрескахъ въ Санъ-Миніато. И само собой понятно, что онъ трактуетъ въ солдатскомъ духѣ тихую монашескую поэму болѣе ранняго художника. Минуя юность святого, Синьорелли ex abrupto начинаетъ солдатской сценой, гдѣ Тотила приходитъ къ Бенедикту. Мы точно находимся въ фехтовальной школѣ, гдѣ крѣпкіе солдаты въ плотно облегающемъ тѣло трико упражняются подъ руководствомъ фельдфебеля въ борьбѣ на сабляхъ. Въ дальнѣйшемъ онъ также отбираетъ только такія сцены, которыя даютъ ему возможность вывести солдатъ съ воинственными манерами, огромнаго роста воиновъ съ аллебардами, въ украшенныхъ перьями беретахъ и плотно облегающихъ тѣло, испещренныхъ разноцвѣтными лоскутками мундирахъ. То было время, когда французскій король Карлъ VIII ходилъ по Италіи съ своимъ наемнымъ войскомъ. Красочная внѣшность этихъ чужеземныхъ молодцовъ, вѣроятно, еще усилила его пристрастіе къ солдатскимъ типамъ.

Приступая шестидесятилѣтнимъ старикомъ къ выполненію своего наиболѣе извѣстнаго произведенія къ украшающему Capella Nuova въ соборѣ въ Орвьето циклу картинъ, Синьорелли завершилъ стремленія всей своей жизни грандіознымъ твореніемъ. Тема была ему какъ нельзя болѣе близка. Предстояло изобразить Страшный Судъ, Небо и Адъ. И здѣсь, гдѣ рѣчь шла только о нагихъ тѣлахъ, гдѣ никакой размѣръ его не стѣснялъ, силы его удесятерились. Если бы Фра Анджелико, начавшій работу, закончилъ бы ее, то онъ перенесъ бы насъ въ царство вѣчнаго мира и божественной красоты. Страшный Судъ онъ изобразилъ бы тѣмъ же наивно-дѣтскимъ стилемъ, который намъ извѣстенъ по его хранящимся во Флоренціи и въ Берлинѣ картинамъ. Зритель видѣлъ бы Христа, какъ Онъ царитъ среди благочестивыхъ святыхъ, маленькихъ чертенятъ, жалящихъ грѣшниковъ, точно блохи, и блаженныхъ, несущихся въ изящномъ полонезѣ по покрытой цвѣтами лужайкѣ вверхъ къ небесамъ.

Синьорелли, напротивъ, потрясаетъ насъ; въ его картинахъ звучатъ самые сильные аккорды. Для него весь dies irae становится залою анатомически вѣрно воспроизведенныхъ нагихъ тѣлъ. Проповѣдуетъ антихристъ. Сатана нашептываетъ ему слова, которыя онъ долженъ произнести. Съ увлеченіемъ внимаютъ люди. Всѣ страсти вырвались изъ-подъ опеки христіанскаго смиренія. Огненный дождь уже предвѣщаетъ день Страшнаго Суда. Два могучихъ ангела трубятъ въ трубу. Изъ могилъ поднимаются мертвецы, нѣкоторые изъ нихъ еще скелеты,

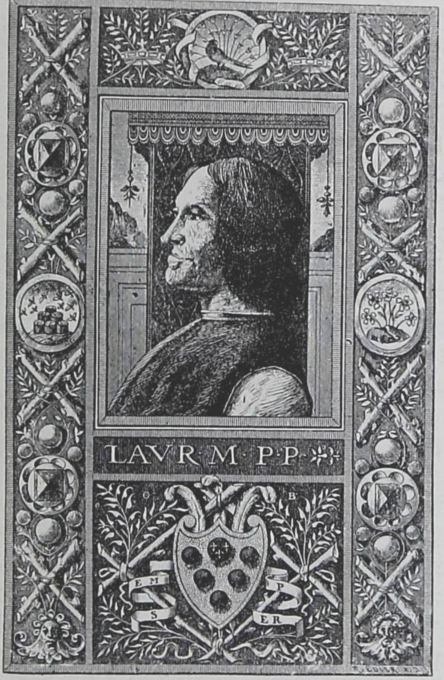
большинство уже облеклось въ плоть. Какую массу разнообразныхъ мотивовъ движенія можно было здѣсь изобразить. Одни карабкаются изъ земли. Другіе сидятъ, скорчившись. Третьи расправляютъ свои еще окованные сномъ члены, такъ что хрустятъ кости грудной клѣтки и мускулы рукъ. А тамъ дальше вереница избранниковъ. Они скрестили руки на груди, обнимаютъ другъ друга, глядятъ съ изумленіемъ вверхъ. На ихъ лицахъ нѣтъ сіяющей на лбу блаженныхъ болѣе раннихъ картинъ благодарности, нѣтъ и благочестиваго экстаза. И все-таки то золотой вѣкъ, то люди, наслаждающіеся въ олимпійскомъ спокойствіи свой нагой красотой.

Послѣдняя картина—адъ—возсоздаетъ сцену борьбы атлетовъ. Средневѣковыя произведенія не изображали борьбы уже потому, что смиренные духомъ люди не бунтуютъ. Они страдаютъ молча, подчиняются свой судьбѣ, какъ неотвратимому року. Въ людяхъ Синьорелли уже пробудился господскій духъ эпохи Ренессанса. Они не склоняются безропотно ницъ, а возстаютъ противъ своей судьбы. Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae. «Если міроздание распадется въ прахъ, его обломки упадутъ на безстрашныхъ».(Горацій). Это даетъ художнику возможность изобразить полную сутолки картину самыхъ рѣзкихъ движеній. Огромные страшные дьяволы схватили свои жертвы. Они волокутъ грѣшниковъ по землѣ, сажаютъ ихъ себѣ на спину, сковываютъ и душатъ ихъ. Въ воздухѣ носятся кошмарные образы. Дикіе демоны съ гнусными лицами преступниковъ связываютъ нагихъ женщинъ и пытаются ихъ потащить съ собою.

И однако эти люди эпохи Ренессанса не хотятъ подчиняться. Они вступаютъ съ небомъ въ сверхчеловѣческую, титаническую борьбу. Ногами, зубами, ногтями стараются они отбиться отъ своихъ мучителей. Трудно представить себѣ, что со временъ Фьезоле и Лохнера едва прошло четверть столѣтія, что на сѣверѣ еще живъ былъ Мемлингъ.

Тенденціи, выдвинутыя Мантеньей, наполнившія трудъ всей жизни Поллайоло, нашли въ творчествѣ Синьорелли свое могучее завершеніе. До 1543 г., когда въ Сикстинской капеллѣ Микель Анджело закончилъ свой Страшный Судъ, картины Синьорелли были наиболѣе грандіознымъ изображеніемъ наготы, извѣстнымъ христіанскому искусству.

Вѣкъ Лоренцо Великолѣпнаго.



Лоренцо Великолѣпный. (Миніатюра XV в.).

Всякія хронологическія разграниченія всегда рискованны. Историкъ дѣлитъ на акты то, что въ жизни представляетъ смѣсь самыхъ разнообразныхъ переплетающихся явленій.

И все-таки можно утверждать, что вмѣстѣ съ 1470 г. начинается новая эпоха.

Первая половина XV в. была эпохою силы. Выступили богатыри-насильники. Торжествовала беззастѣнчивость, грубая мощь. Господствующимъ типомъ былъ закованный въ броню кондотьеръ, идущій съ гигантскимъ мечомъ въ рукѣ впереди своихъ наемныхъ полчищъ. Завоевателей обычно смѣняютъ наслѣдники, сильныхъ—слабые, дикихъ — утонченные, пріобрѣтателей — люди, наслаждающіеся ихъ пріобрѣтеніями.

Типическими фигурами новой эпохи являются Лоренцо и Джьуліано Медичи: одинъ—эстетъ, презирающій непросвѣщенную чернь—profanum vulgus, окруженный поэтами и художниками, съ которыми живетъ въ своихъ виллахъ; другой—законодатель моды и обворожительный франтъ, которому стоитъ только улыбнуться, привѣтливо поклониться,—и всѣ женскія сердца летятъ къ нему.

Объ этихъ новыхъ людяхъ портретистика даетъ намъ очень точное представленіе. Вспомнимъ произведенія, возникшія въ первой половинѣ XV в. Донателло создавалъ свои бюсты, обвѣянные духомъ terribile, духомъ ужаса. Таковъ портретъ Никколо да-Удзано съ его

головой дикаго бандита и энергіей хищника во взорѣ. Потомъ мы видимъ Андреа дель-Кастаньо: его портретъ кондотьера воплотилъ воинственный духъ эпохи, увлекавшейся всѣмъ богатырскимъ.

Теперь встрѣчаются уже только хрупкія и тонкія, юныя, какъ бутонъ цвѣтка, фигуры. Одна изъ картинъ Гирландайо (въ Луврѣ) изображаетъ хорошенькаго, русокудраго, изящнаго мальчика, разсматривающаго, точно загипнотизированный, усѣянный прыщами носъ своего весьма плебейски выглядывающаго дѣдушки. Эта картина словно символизируетъ различіе между людьми обѣихъ эпохъ. Раньше преобладали: характеръ, энергія, грубоватая мужественность и вызывающая сила, теперь—кокетливая вылощенность, женственная нѣжность и грація.

Если остановиться на пластикѣ, то наиболѣе выдающимися художниками эпохи являются: Дезидеріо да-Сеттиньяно, Мино да-Фьезоле, Антоніо Росселино, Франческо Лаурана и Бенедетто да-Маяно. А ихъ героями являются не сильные и крѣпкіе мужчины, не угловатыя, строгія матроны. У нихъ выступаютъ граціозныя молодыя дамы, стройные юноши и элегантныя знатныя дѣти. Въ особенности вспоминается изящная головка Маріетты Строцци, когда говорятъ объ этихъ бюстахъ.

Тѣ же типы воцаряются теперь и въ живописи. Allora bellissimo giovinetto—пишетъ Вазари, когда говоритъ о мужскихъ портретахъ исходящаго кватроченто. Передъ нами въ самомъ дѣлѣ одни только гибкіе юноши. На кудрявыхъ, красиво ниспадающихъ на уши волосахъ сидитъ элегантная шапочка. Цвѣтъ лица блѣденъ. Тонкій темный кругъ, свидѣтельствующій о ночныхъ дебошахъ, виднѣется подъ глазами, придавая лицу особо интересный видъ. Легко облегаетъ тѣло плотная шикарная куртка. Если же они одѣты въ броню, то она не похожа на ту, въ которой Пиппо Спано отправлялся въ битву, нѣтъ, она—художественное произведеніе, почти чрезмѣрно богато украшенное головами медузъ и другимъ орнаментомъ. Такой блѣдный, усталый, нервозный юный баринъ не долго простоялъ бы на полѣ битвы.

Подруги этихъ модниковъ—изящныя молодыя дамы. Тѣло ихъ дѣвственно хрупко. Въ лицѣ есть что-то мальчишески-плутоватое, иногда выраженіе непонятости, какого-то особаго страданія. Волосы украшены жемчужной нитью. Тонкими длинными линіями ниспадаютъ они на виски. Въ моду входитъ внизъ опущенный взоръ, придающій лицамъ эстетическую прелесть аффектированной усталости. Загадочныя подписи въ родѣ: Noli me tangere указываютъ порой на цвѣточную хрупкость этихъ изящныхъ молодыхъ существъ.

Искусство теперь все болѣе приспособляется къ образу людей, которымъ оно должно служить. Начиная съ 1470 г., характерный для портретистики эстетическій элементъ проникаетъ во всѣ вообще сферы живописи. Художники первой половины кватроченто были смѣлыми завоевателями, серьезными изслѣдователями, открывавшими для искусства одну область темъ за другой, рѣшавшими одну проблему за другой. Художниковъ второй половины XV в. можно назвать жеманными. Теперь рѣчь шла уже не о восхожденіи вверхъ, а объ эстетическомъ наслажденіи. Атлетовъ смѣнили литераторы, сила уступила

мѣсто элегантности и граціи. Первоначально вся жизнь во всей ея широтѣ казалась достойной воспроизведенія. Теперь вкусъ утончился. Люди стали разборчивыми. Красивымъ считается рѣдкое, своеобразное. Большинство художниковъ были по своей профессіи ювелирами, и потому ихъ произведенія отличаются изяществомъ и тонкостью ювелирныхъ работъ.

Поскольку рѣчь еще идетъ о техническихъ проблемахъ, стремленія художниковъ сводятся исключительно къ утонченію живописной техники. Представители старшаго поколѣнія работали преимущественнс въ области фресковой живописи. Находясь во власти такихъ широкихъ задачъ, они мало вниманія удѣляли картинамъ въ обычномъ смыслѣ слова. Теперь фреска отступаетъ на задній планъ, и художники стремятся придать своимъ картинамъ возможно больше блеска. Все красочное привлекаетъ ихъ. Восточные ковры, разноцвѣтный мраморъ, чаши съ цвѣтами и плодами должны усилить очарованіе красокъ.

Мадонна получаетъ салонный оттѣнокъ. Если раньше ея стихіей былъ мѣщанскій домъ, то теперь она—свѣтская дама. У нея блѣдный цвѣтъ лица. Руки она складываетъ совсѣмъ особымъ образомъ. Кудри ангеловъ тщательно завиты; съ проборомъ посерединѣ, они спускаются изящными линіями около ушей. Ангелы подносятъ Младенцу Христу особые цвѣты, преимущественно красныя и бѣлыя розы. Часто фономъ служитъ изгородь изъ розъ. Въ моду входитъ далѣе образъ Товіи. Такъ какъ предпочтеніе дается всему слабому, отроческому, то художники охотно изображаютъ, какъ юный Товія хватается, ища поддержки и защиты, за руку ангела. Эта тема давала также возможность подробно развить мотивы изящной драпировки, изобразить прелесть легкихъ одѣяній, граціозно развѣвающихся вокругъ юныхъ формъ обѣихъ идущихъ навстрѣчу вѣтру фигуръ. Даже собаки, обычно сопутствующія обоимъ эфебамъ, говорятъ о настроеніяхъ этого вѣка изящества и граціи. Между тѣмъ, какъ на картинѣ Піеро делла Франчески Сиджизмондо Малатеста имѣетъ при себѣ огромнаго охотничьяго пса, новые изящные и нервозные люди берутъ себѣ въ спутники только маленькихъ, нервныхъ собачекъ.

Претерпѣваетъ метаморфозу и чувство природы.

Прочтите сонеты Лоренцо Медичи. Между тѣмъ, какъ четверть столѣтія назадъ Эней Сильвій воспроизводилъ съ добросовѣстной точностью всѣ подробности природы, она для Лоренцо Медичи стала состояніемъ души, état d'âme. Великолѣпны, странно меланхоличны изображенные имъ въ Амбрѣ пейзажи. Сухіе листья покрываютъ землю. Среди оголенныхъ деревьевъ зеленѣютъ только спокойный лавръ и миртъ. Тамъ, наверху, на склонахъ растутъ оливы, подъ дуновеніемъ вѣтра ихъ листва отливаетъ то зеленью, то серебромъ, а на бѣлыхъ горныхъ вершинахъ ель склоняетъ свои обсыпанныя снѣгомъ вѣтви. Въ другомъ извѣстномъ сонетѣ Лоренцо изображаетъ контрастъ между шумнымъ городомъ и жизнью въ деревнѣ.

Подобныя настроенія вносили теперь въ пейзажъ и художники. Ко второй половинѣ XV ст. относится начало дачной жизни. Наступило время, когда богачи стали селиться въ деревнѣ. Художники начинаютъ

теперь подмѣчать въ природѣ прелесть, которую способенъ уловить только горожанинъ съ его утонченными нервами. Природа для нихъ уже не только наслажденіе для глазъ, а прежде всего эхо извѣстныхъ чувствъ. Недостаточно, чтобы она была красива и богата въ каждомъ изъ своихъ проявленій. Художники предпочитаютъ теперь все меланхоличное, все интимное. Они передаютъ восторгъ, испытываемый горожаниномъ, когда онъ смотритъ на сельскую ферму или серебристый ручеекъ, журчащій по свѣтло-зеленымъ лугамъ. Иногда они измѣняютъ яснымъ тонамъ дня и пытаются изобразить тотъ изысканный часъ— heure exquise—когда пейзажъ окутанъ таинственнымъ свѣтомъ сумерекъ.

На порогѣ этого граціознаго вѣка стоитъ великій ваятель *Андреа Вероккіо*.

Правда, Вероккіо создалъ статую Коллеони, на которую каждый посѣщающій Венецію смотритъ съ удивленіемъ, эту величайшую въ мірѣ конную статую. Богатырское величіе этого памятника объясняется однако какъ разъ тѣмъ, что для него, эпигона, Коллеони уже былъ послѣднимъ рыцаремъ, символомъ воинственнаго героическаго прошлаго, на которое измельчавшіе люди смотрятъ со скорбнымъ изумленіемъ. Во всѣхъ другихъ своихъ произведеніяхъ онъ является истиннымъ сыномъ этой утонченной эпохи. Дикими и взъерошенными, грубыми и мужицкими кажутся на своихъ портретахъ болѣе ранніе художники. Мы готовы повѣрить разсказу Вазари, что Кастаньо въ бытность свою мальчикомъ-пастухомъ нагонялъ страхъ на всѣхъ разбойниковъ.

На портретѣ Вероккіо, написанномъ Креди, у художника голова умнаго ученаго. На немъ бархатная шапочка. Безбородое, расплывшееся лицо озарено умными, мечтательными глазами.

Въ эпоху повышенной потребности въ роскоши люди требовали, чтобы искусство прежде всего украшало жизнь. Не дѣлали поэтому различія между «высокимъ» искусствомъ и художественнымъ ремесломъ; аграфъ, застежку, ожерелье считали такими же настоящими художественными произведеніями, какъ и статую или картину.

Вероккіо былъ по профессіи ювелиромъ. Драгоцѣнности, украшающія на его барельефахъ Мадонну, вѣроятно, созданія его руки. Онъ самъ сработалъ брони, въ которыя на его картинахъ закованы братья Медичи, брони, украшенныя медузами и драконами, долженствующими искусственно вызвать то впечатлѣніе ужаса—terribile,— которое возбуждаетъ написанный Кастаньо кондотьеръ Пиппо Спано одной своей наружностью. Ювелирное изящество отличаетъ и остальныя произведенія Вероккіо. Его бронзовыя статуи блещутъ удивительной чистотой отдѣлки. Онъ любитъ красивую игру свѣта, порождаемую позолотой и платиной. Даже берясь за кисть, остается онъ ювелиромъ. Онъ точно вычеканиваетъ свои картины, пытается придать имъ переливающійся металлическій блескъ. И этой кропотливой отдѣлкѣ вполнѣ соотвѣтствуетъ утонченно-искуственный вкусъ. Если вы хотите прочувствовать эту его особенность, сравните его Давида съ Давидомъ Донателло. Сравненіе для него, конечно, не выгодное, такъ какъ именно Давидъ Донателло, отличающійся такой классической

красотой, является какъ разъ исключенiемъ среди остальныхъ произведенiй этого грубоватаго художника. Между обоими этими творенiями такая же разница, какъ между природой и культурой. Давидъ Донателло отличается ароматичной, немного животной красотой юнаго пастуха изъ Кампаньи. Давидъ Вероккiо, напротивъ, знатный аристократъ. Не только тщательно причесанные мягкiе волосы отличаютъ его отъ старшаго товарища—тонкая кисть, нѣжныя, лишенныя мускуловъ, руки, нѣжныя бедра,—все напоминаетъ дѣвичью грацiю, ставшую впослѣдствiи идеаломъ школы Леонардо.

Нагота уже не подходила бы къ этимъ изящнымъ тѣламъ. Элегантная обувь, тонкiй панцырь, охватывающiй тѣло, какъ ловко сшитый смокингъ, усиливаютъ салонное впечатлѣнiе, впечатлѣнiе свѣтской изысканности. Этимъ салоннымъ характеромъ, этимъ пикантнымъ изяществомъ отличаются всѣ скульптуры художника. Мальчикъ, украшающiй колодезь во дворцѣ Палаццо Веккьо, этотъ шаловливый бамбино, точно птичка прилетѣвшiй по воздуху и на мгновенiе сѣвшiй отдыхать на колодезь, уже расправляя крылья къ новому полету; Ѳома въ Оръ Санъ Микеле, этотъ надушенный молодой господинъ, накинувшiй на себя плащъ апостола и съ такимъ свѣтскимъ участiемъ разспрашивающiй о ранѣ красавца, долженствующаго изображать Христа,—эти произведенiя также показываютъ, какое изысканно-утонченное, страдающее почти избыткомъ культурности искусство поставилъ Вероккiо на мѣсто прежняго, грубоватаго, первобытнаго и могучаго.

Картины Вероккiо логически дополняютъ его скульптуры. Пусть русокудрый ангелъ, котораго, по словамъ Вазари, Леонардо да-Винчи вписалъ въ картину его «Крещенiе Спасителя», безконечно прекраснѣе стоящаго рядомъ съ нимъ на колѣняхъ ангела, принадлежащаго кисти самого Вероккiо, все же та прелесть, которой потомъ насыщалъ свои фигуры Леонардо, содержится въ зародышѣ — in nuce—уже въ его фигурахъ. Марiя, у болѣе раннихъ художниковъ отличающаяся свѣжей простонародной прелестью, стала у Вероккiо салонной дамой. Съ изысканнымъ вкусомъ накинута вуаль, украшающая искусную прическу, а la Mérode, скрывающую уши. Блѣденъ, точно пудрой посыпанъ цвѣтъ ея лица. Когда она молится, она складываетъ стройные блѣдные пальцы совсѣмъ особымъ образомъ. Съ тонкой свѣтской улыбкой смотритъ она внизъ на Младенца, который никогда не шалитъ, никогда не бываетъ неловкимъ и неуклюжимъ, который такъ благовоспитанъ, снисходителенъ и любезенъ—мальчикъ и въ то же время принцъ.

Пажами къ Нему приставлены сыновья знатнѣйшихъ фамилiй, ангелы, отличающiеся отъ прежнихъ, какъ вольноопредѣляющiйся-гвардеецъ отъ ширококостнаго гренадера. Изящны и тонки руки. Не безъ аффектацiи сгибаютъ они маленькiй палецъ, когда держатъ сосудъ или цвѣтокъ. Ихъ манера склонять головку, носить локоны, тихо и мечтательно улыбаться—все это хотя и не есть еще настоящiй Леонардо, однако уже предвѣщаетъ его появленiе. Мѣсто мѣщанскаго, здороваго заняла салонность, нервозность, страдальческая интерес-

ность. Іератически-стилизованныя рѣшетки, обвитыя розами, часто усиливаютъ еще отличающее эти произведенія впечатлѣніе жеманности, прецьезности.

Съ этими особенностями гармонируетъ какъ нельзя лучше то обстоятельство, что Вероккіо удѣлялъ особое вниманіе изученію драпировки и умѣлъ насыщать пейзажный фонъ совсѣмъ особымъ настроеніемъ. Хранящаяся во Флоренціи картина, изображающая Товію, содержитъ въ этомъ отношеніи, быть можетъ, всю квинтэссенцію его творчества. Эти гибкіе дѣвичьи-нѣжные отроки съ шелковистыми вьющимися волосами, идущіе среди пейзажа, точно танцуя менуэтъ, съ развѣвающимися вокругъ нихъ лентами и шарфами, съ манерной граціей размахивая аристократическими руками—они ясно показываютъ, что идеалъ красоты этого новаго поколѣнія былъ прямо противоположенъ тому, которому поклонялось предыдущее поколѣніе. Легкій вѣтерокъ вѣетъ имъ прямо въ лицо, такъ что тонкія одежды изящно прижимаются къ тѣлу. Изъ сѣрой почвы выростаютъ подорожники и тернія. Свѣтлой зеленью отливаетъ долина, тогда какъ утренняя заря уже окрашиваетъ горизонтъ въ розовый цвѣтъ. Въ особенности любилъ онъ часъ сумерекъ, когда деревья виднѣются черными силуэтами на свѣтло-сѣромъ небѣ или когда на изсохшія пыльныя равнины спускается влажная прохлада.

Рядомъ съ Вероккіо, великимъ творцомъ бронзовыхъ образовъ, стоитъ единственный творецъ фресокъ медицейской эпохи, *Доменико Гирландайо*.

Подобно Вероккіо, Гирландайо удѣлилъ не мало вниманія изученію драпировки. На многихъ его запрестольныхъ образахъ встрѣчаются фигуры, созданныя по образцу античныхъ статуэтокъ спеціально ради одежды, интересно накинутой и раздувающейся отъ вѣтра. Какъ портретистъ, онъ былъ тонкимъ истолкователемъ свѣтской элегантности. Ему главнымъ образомъ принадлежатъ восхитительные портреты, увѣковѣчившіе въ такой своеобразной передачѣ хрупкихъ барышень-подростковъ и изящныхъ юношей медицейской эпохи. Такіе же свѣтскіе портреты наполняютъ и его библейскія фрески.

Какъ творецъ фресокъ, Гирландайо былъ единственнымъ наслѣдникомъ огромнаго, накопленнаго цѣлыми поколѣніями художниковъ капитала художественной техники. Онъ умѣетъ компановать свои картины съ удивительнымъ мастерствомъ. Простыя крупныя линіи передаютъ иллюзію пространства. Съ неменьшимъ мастерствомъ сведены частности пейзажа къ большимъ декоративнымъ цѣнностямъ. Уже его первое произведеніе, нареченіе Петра и Андрея апостолами, написанное имъ въ Сикстинской капеллѣ, превосходитъ ясной диспозиціей пространства произведенія всѣхъ другихъ работавшихъ тамъ художниковъ. Вернувшись во Флоренцію, Гирландайо получилъ заказъ разукрасить фамильную часовню семейства Сассетти въ Санта-Тринитà сценами изъ жизни Св. Франциска. Чтобы понять, какой грандіозный прогрессъ совершился въ XV в. въ этой области, вспомните фрески Джьотто въ Санта-Кроче. У Джьотто живопись еще

не выходила за предѣлы плоскости. Могучія фигуры движутся въ пространствѣ, въ которомъ онѣ на самомъ дѣлѣ не могли ни стоять, ни ходить.

У Гирландайо живопись стала искусствомъ, величественно свободно трактующимъ пространство. Взоръ падаетъ въ пышныя хоромы, построенныя въ благороднѣйшемъ стилѣ Возрожденія, на колонны и аркады, на цилиндрическіе своды и филенчатые потолки. Въ этихъ залахъ движутся съ аристократической степенностью богато разодѣтые люди. Иногда видна часть улицы, а въ открытыя аркады раскрывается видъ на пейзажъ, надъ которымъ лежитъ вся мечтательная весенняя красота долины Арно.

И не только это впечатлѣніе шири и дали отличаетъ картины Гирландайо отъ похожихъ на фризъ композицій Джьотто. Праздничное, свѣтское настроеніе, къ передачѣ котораго онъ стремился, поглотило послѣдній остатокъ святости, сохраненный за такими темами кватрочентистами. Изъ патріархальнаго монашескаго эпоса, созданнаго Джьотто, Гирландайо сдѣлалъ un roman contemporain, современный романъ, картину пышныхъ церемоній и архитектоническихъ сценъ.

Написанныя имъ по порученію двоюроднаго брата Лоренцо Медичи, Джьованни Торнабуони, картины для хоровъ церкви Санта Марія Новелла представляютъ его послѣднее слово въ этомъ направленіи. Праздничный блескъ этихъ залъ, комнатъ и пейзажей почти превосходитъ еще великолѣпіе, которымъ онъ окружилъ картины въ капеллѣ Сассетти. Превзошелъ онъ здѣсь—если только это было вообще еще возможно—и салонно-свѣтскій характеръ своихъ прежнихъ вещей. Мы видѣли, что уже въ началѣ XV в. мірская струя властно ворвалась въ религіозную живопись. Уже Гоццоли пользовался библейскими разсказами лишь для того, чтобы въ пизанскомъ кампосанто изобразить сцены изъ деревенской жизни Тосканы. И все-таки Гоццоли еще не заходилъ такъ далеко, какъ Гирландайо. Его картины обвѣяны буколическимъ настроеніемъ, придающимъ имъ все же ветхозавѣтную нотку. Картины, изображающія современную эпоху, онѣ вмѣстѣ съ тѣмъ патріархальныя пастушескія сцены. Творенія Гирландайо уже просто салонныя вещи. Ему, кажется, и въ голову не приходило, что онъ изображаетъ библейскія темы. Хотя съ виду онъ воспроизводитъ житіе Маріи и Іоанна, на самомъ дѣлѣ его картины ни что иное, какъ хвала великому вѣку, когда—какъ гласитъ подпись—«нашъ прекраснѣйшій городъ Флоренція, прославленный богатствомъ, искусствомъ и постройками, пользовался благосостояніемъ, здоровьемъ и миромъ».

Въ этихъ картинахъ увѣковѣчена тогдашняя Флоренція, ея солидность, ея аристократическій блескъ, благородство ея культуры.

Вы присутствуете при помпезныхъ церковныхъ праздникахъ, видите, какъ справляются свадьбы, входите въ комнату, гдѣ лежитъ въ родахъ флорентійская патриціанка. Появляются съ визитомъ дамы большого свѣта, сливки флорентійской аристократіи, производящія своими правильными изящными лицами и величественно шур-

шащими парчевыми платьями пикантное впечатлѣніе. Мраморные фризы въ родѣ тѣхъ, что создавалъ Роббіа, украшаютъ стѣны комнаты. То было, вѣроятно, цѣлымъ событіемъ, когда вся Флоренція сошлась поглядѣть на этихъ всѣмъ извѣстныхъ красавицъ, на всѣхъ этихъ дамъ изъ фамилій Торнабуони и Торнаквинчи, Бенчи и Медичи. Въ особенности Лукреція Торнабуони и Джиневра Бенчи, пришедшія съ визитомъ къ Маріи, относятся къ числу тѣхъ обворожительныхъ фигуръ, въ которыхъ воплотились чары прекраснаго вѣка съ очень богатой культурой.

Именно Гирландайо обязаны мы тѣмъ, что эпоха Лоренцо Великолѣпнаго стоитъ такая осязательная передъ взоромъ потомства. И даже если принять во вниманіе, что житіе Маріи и Іоанна было, несомнѣнно, неподходящимъ поводомъ изображать современныя моды, все же невольно удивляешься при мысли, что міровоззрѣніе, не знавшее христіанскаго неба, выразилось въ произведеніяхъ художника съ такой гордой откровенностью.

Особымъ, чисто салоннымъ настроеніемъ обвѣяны и библейскія картины другихъ художниковъ.

Алессо Бальдовинетти стремился къ тому, чтобы придавать своимъ полотнамъ наивозможно болѣе сверкающій блескъ. Если передъ нами внутренность комнатъ, то взоръ падаетъ на мраморный полъ и сверкающія колонны. Если фономъ служитъ пейзажъ, то тронъ Маріи стоитъ на пылающемъ красками восточномъ коврѣ. А самому пейзажу онъ умѣетъ придать особую патріархальную прелесть. Онъ смотритъ на природу глазами горожанина, восхищается деревенскими хатами и узкими полевыми тропинками, змѣящимися по равнинѣ. Своеобразнымъ очарованіемъ обвѣяны и его фигуры. У Маріи блѣдная нѣжная головка. Страдальческая черточка ложится на ея уста, когда она смотритъ внизъ на Младенца Христа, опустивъ глаза и граціозно сложивъ руки для молитвы. Стройность его фигуръ съ ихъ дѣланно-угловатыми движеніями производитъ въ связи съ стройно растущими деревьями, которыя онъ охотно помѣщаетъ на фонѣ, впечатлѣніе, какъ будто онъ стремился нарочно, ради пикантности, придать своимъ картинамъ архаическій, готическій оттѣнокъ.

Такимъ же кроткимъ художникомъ, душа котораго звучала, какъ нѣжная струна, былъ и *Рафаэлино дель Гарбо*. Въ его картинахъ міръ сталъ ароматомъ цвѣтовъ и звуками мандолинъ. Такъ, онъ изображаетъ Младенца Христа, какъ Онъ опускаетъ рученки въ протянутую Ему ангеломъ вазу съ цвѣтами. Или онъ изображаетъ Его спящимъ, а около него ангелы играютъ на музыкальныхъ инструментахъ. Въ особенности эта послѣдняя картина (въ Берлинѣ), на которой два ангела, одинъ съ губной гармоникой, другой съ лирой убаюкали своей музыкой Младенца, полна аромата и настроенія. Мечтательная тишь царитъ надъ землей. Въ воздухѣ еще дрожатъ послѣдніе замирающіе звуки лиры, тогда какъ другой ангелъ уже пересталъ играть и смотритъ на Марію съ мечтательной задумчивостью.

На той грани, гдѣ изящество уже переходитъ въ манерность и искусственность, стоитъ *Піеро Поллайоло*. Онъ былъ на четырнад-

Джьовании Белли *Мадонна.*

цать лѣтъ моложе брата и однако между ними точно лежитъ цѣлый вѣкъ. Тамъ—сила, здѣсь—утомленность, тамъ—естественность, здѣсь—кокетство. Піеро любилъ пышность и блескъ. На хранящейся въ Берлинѣ картинѣ онъ переноситъ дѣйствіе Благовѣщенія въ княжескія хоромы. Всюду блескъ и сверканіе. Сіяютъ мраморныя плиты пола, сіяютъ расписанныя стѣны и пестрыя пилястры. Алмазами украшены одежды ангела и кресло Маріи. На баллюстрадѣ на фонѣ, рядомъ съ восточнымъ ковромъ, сидитъ павлинъ, переливая всѣми цвѣтами радуги. А въ двойное окно видна дорога, ведущая въ Фьезоле, видны бѣлыя, изъ зелени выглядывающія виллы. Если на этой картинѣ фигуры еще отличаются тяжеловатостью и тѣлесностью, то съ теченіемъ времени онѣ становятся все болѣе стройными, все болѣе декадентскими. Его Давидъ (въ Берлинѣ)—блѣдный мечтатель. Взоромъ лунатика смотрятъ его большіе, съ синевой, глаза не на голову Голіафа, а въ даль, точно видъ крови ему нестерпимъ. На немъ легкій, золотомъ расшитый костюмъ; тонкія, опускающіяся внизъ голенища придаютъ элегантности костюма отпечатокъ преднамѣренной небрежности. Усталый отпрыскъ могучихъ предковъ онъ не безъ хвастовства всталъ въ позу, увѣковѣченную Кастаньо въ образѣ Пиппо Спано. Съ этой дѣланной героической позой очень плохо гармонируетъ изящная рука съ кокетливо вытянутымъ маленькимъ пальцемъ. Выносишь такое впечатлѣніе, что Пиппо Спано могъ бы бросить его на земь однимъ движеніемъ локтя.

А его Товія! Рядомъ съ этой картиной кажется исполненнымъ силы даже аналогичное произведеніе Вероккіо. При видѣ этого робкаго юноши, взявшагося своей узкой ручкой за руку архангела, и этой нервной бѣлой собачки, съ лаемъ бѣгущей впереди обѣихъ фигуръ, такъ и хочется сказать, что характерная для эпохи чрезмѣрная изнѣженность нашла здѣсь свое классическое выраженіе.

Къ группѣ этихъ жеманныхъ художниковъ относится и *Боттичелли*.

Его учителями были Вероккіо и Антоніо Поллайоло. Юношескія произведенія Боттичелли показываютъ, что онъ началъ, какъ ихъ ученикъ. Аллегорія мужественности—Fortezza—принадлежитъ къ циклу добродѣтелей, написанныхъ Антоніо Поллайоло для торговаго суда во Флоренціи. Хранящійся въ Берлинѣ Св. Себастіанъ представляетъ собою хорошо выполненный эскизъ голаго тѣла, въ духѣ того же Поллайоло. Шествіе Товіи и возвращеніе Юдифи посвящены трактовкѣ одеждъ, въ стилѣ Вероккіо развѣвающихся вокругъ тѣла пышными линіями. Развѣ только свѣтящаяся на лицахъ тихая меланхолія обличаетъ индивидуальную нотку художника.

Боттичелли былъ художникъ-поэтъ.

Эта нѣжная поэтическая черта сообщаетъ своеобразную прелесть и его раннимъ Мадоннамъ. Первое, что бросается въ глаза, это сходство Маріи съ Богоматерью Вероккіо. Съ ювелирной тонкостью нарисована вуаль, покрывающая ея прическу. Но и здѣсь салонное настроеніе очень скоро переходитъ въ тихую меланхолію. По мѣрѣ того, какъ Боттичелли становится все болѣе самостоятельнымъ, его Марія

перестаетъ быть свѣтски-любезной дамой, матерью и хозяйкой. Склоняется ли она скорбно внизъ къ Младенцу, глядитъ ли она широко раскрытыми глазами вдаль, она полна предчувствія, точно мысленно уже предвидитъ ожидающія Сына страданія. Не безпечнымъ ребенкомъ является и Христосъ. Ротикъ Его скривился, словно Онъ хочетъ заплакать. Онъ или спѣшитъ въ порывѣ инстинктивнаго страха прижаться къ материнской груди, или держитъ въ рукѣ гранатовое яблоко, символъ смерти, или принимаетъ изъ рукъ ангела гвозди и терновый вѣнецъ.

Само собой понятно, что ангелы Боттичелли также уже не похожи на смѣющихся полненькихъ уличныхъ мальчишекъ, которыхъ изображалъ Фра Филиппо Липпи. Робко смотрятъ ихъ блѣдныя личики вверхъ къ Маріи, точно желая спросить, почему она такая печальная. Какъ разъ эта печаль производила такое большое очарованіе въ тѣ дни, когда мы увлекались прерафаэлитами. Публика не могла наглядѣться на эти худыя фигуры съ тонкими пальцами и золотистыми кудрями, такими своеобразно іератическими линіями обрамляющими блѣдныя головки. Особенно нравилась хранящаяся въ Лондонѣ картина, на которой нѣжная, похожая на дѣвушку, Марія кажется не матерью, а старшею сестрой покоящагося у Нея на колѣняхъ ребенка.

Въ болѣе крупныхъ его произведеніяхъ характеръ жеманности усиливается еще второстепенными подробностями. Марія закутана въ украшенные цвѣтами, затканные золотомъ и вышивками плащи. У ногъ ея стоятъ вазы съ красными и бѣлыми розами. Ангелы одѣты въ вѣнки изъ розъ и фіалокъ. Съ горящими церковными свѣчами или бѣлыми лиліями въ рукахъ тѣснятся они къ святой группѣ. Исходя изъ словъ Пѣсни Пѣсней: «Сестра моя, дорогая моя невѣста, ты подобна огороженному саду», Боттичелли умѣетъ придать и заднему плану очень интересный характеръ. Марія сидитъ въ огороженномъ саду—hortus conclusus,— надъ изгородью котораго виднѣются кипарисы и пиніи. Или позади нея поднимается тонкая рѣшетка изъ розовыхъ кустовъ. Или онъ создаетъ изъ пальмовыхъ вѣтокъ и миртовыхъ цвѣтовъ цѣлыя бесѣдки, настолько тонко отдѣланныя, что онѣ могутъ посоперничать съ самой филигранной ювелирной работой. Характерными образцами могутъ служить хранящееся въ Уффиціяхъ Magnificat и находящаяся въ Берлинскомъ музеѣ Мадонна съ пальмами. На флорентійской картинѣ два ангела вѣнчаютъ голову Маріи короной, тогда какъ двое другихъ приносятъ письменныя принадлежности, чтобы она могла вписать въ молитвенникъ слово Magnificat.

Цвѣточныя украшенія придаютъ берлинской картинѣ ея праздничнo-преціозный видъ. Надъ блѣдной, дѣвичьи стройной Маріей поднимается сводъ пальмовой бесѣдки, въ темной листвѣ которой бѣлѣетъ цвѣтущій миртъ, а кругомъ стоятъ вазы съ лиліями и лавровыми вѣтками, чаши съ бѣлыми и красными розами. Все, что въ концѣ XIX в. придавало картинамъ Бернъ Джонса ихъ дѣйствующее на нервы очарованіе, уже содержится въ картинахъ Боттичелли.

Приглашенный участвовать въ украшенiи Сикстинской капеллы фресками, Боттичелли перебрался въ Римъ. Здѣсь на фрескѣ о Моисеѣ изобразилъ онъ хорошенькую идиллическую сцену у колодца съ романтическими русыми дѣвушками.

Именно въ эти годы заглядывалъ онъ любопытнымъ взоромъ также и въ мiръ классическихъ чудесъ. То было время великихъ построекъ, предпринятыхъ папой Николаемъ V. Закладывая фундаментъ для новыхъ зданiй, раскапывая землю для виноградниковъ и парковъ, то и дѣло наталкивались на античныя скульптуры. Римскiя фрески Боттичелли показываютъ, съ какимъ восхищенiемъ созерцалъ онъ обломки древности. На картинѣ, изображающей возмущенiе Корея, онъ воспроизвелъ арку Константина. На фрескѣ, изображающей «Жертвоприношенiе прокаженнаго», фигура мальчика съ виноградомъ восходитъ къ находящейся въ капитолiйскомъ музеѣ «дѣвушкѣ со змѣей». Можно указать еще и на молодую даму въ франкфуртскомъ музеѣ, носящую вмѣсто ожерелья знаменитую гемму съ Аполлономъ и Марсiемъ. На картинѣ, изображающей поклоненiе волхвовъ, на фонѣ видны укротители коней на Монте-Кавалло, а во второй редакцiи темы нашла тонкое выраженiе сентиментальная любовь эпохи къ развалинамъ.

Вернувшись во Флоренцiю, Боттичелли вступилъ въ кружокъ эстетовъ, группировавшихся вокругъ Лоренцо Медичи. По порученiю послѣдняго и возникли всѣ тѣ чудесныя творенiя, въ которыхъ художникъ вышелъ изъ круга христiанскихъ темъ и воспроизвелъ античные сюжеты.

Жизнь во Флоренцiи исходящаго кватроченто не походила на ту, которая царила въ Падуѣ временъ Мантеньи или во Флоренцiи эпохи Козимо Медичи. Въ тѣ годы Флоренцiя была еще преимущественно промышленнымъ городомъ. Не сентиментальное любительство побуждало старика Козимо давать художникамъ заказы. Нѣтъ, покровительство искусству было для него лишь средствомъ повысить въ глазахъ народа свое значенiе, свое могущество. Практическаго, умнаго, расчетливаго банкира, создавшаго богатства медицейскаго дома, смѣнилъ аристократическiй внукъ, въ качествѣ знатнаго расточителя наслаждавшiйся плодами его трудовъ.

На всей эпохѣ лежитъ теперь печать эстетизма, почти блезированнаго эпикурейства. Теперь уже не довольствуются тѣмъ, что собираютъ творенiя древнихъ писателей и художниковъ. Теперь люди сами хотятъ возродить дни Эллады. «Насколько лучше жилось въ тѣ времена, когда еще украшали вѣнками твои храмы, Афродита Амафусiя» (Шиллеръ). Этотъ скорбный вздохъ проходитъ черезъ всю эпоху.

Только изрѣдка останавливается Лоренцо въ городѣ. Онъ ведетъ на своихъ виллахъ въ Карреджи, Коффайоло или Поджьо а Каяно жизнь сельскаго дворянина, окруженный умниками, считающими себя призванными, какъ и онъ самъ, наслаждаться красотой, именующими себя «братьями во Платонѣ», исповѣдующими культъ чувственности, вѣру въ греческихъ боговъ. Наиболѣе важными литературными документами являются произведенiя самого Лоренцо и Полицiано.

То сердечныя изліянія жаждущихъ красоты идилликовъ, убѣгающихъ отъ прозы будничной дѣйствительности въ элизіумъ. Подобное настроеніе должно было, естественно, породить новую разновидность буколической живописи.

Поллайоло и Синьорелли рѣшали анатомическія проблемы. Они задавались цѣлью изображать наготу, напряженные члены въ самыхъ разнообразныхъ движеніяхъ, сутолоку борющихся силъ. А такъ какъ христіанскія темы давали мало повода для этого, то они поселились въ античномъ мірѣ. Мантенья, въ свою очередь, былъ великимъ ученымъ. Въ языческомъ древнемъ Римѣ онъ чувствовалъ себя дома, какъ Менцель въ эпохѣ Фридриха Великаго. Опираясь на огромный, добытый серьезнымъ изученіемъ, матеріалъ, онъ пытался возстановить классическій міръ съ археологической точностью.

Группировавшіеся вокругъ Лоренцо Медичи художники могли бы сдѣлать то же самое. Они тоже побывали въ Римѣ. Въ саду Палаццо Медичи, на Пьяцца ди Санъ Марко, античныя статуи стояли цѣлыми рядами. Въ коллекціяхъ Лоренцо было не мало бронзовыхъ статуй, сотни вазъ и геммъ. Равнодушно проходили эстеты мимо нихъ. Они хотѣли возсоздать впечатлѣніе золотого вѣка. То, что у Мантеньи было научнымъ паѳосомъ, у нихъ стало настроеніемъ и мечтой. Ясная, какъ день, классичность падуанца смѣняется романтикой эллинизма, исторія—идилліей, разсудочность—мечтательностью. Между тѣмъ, какъ Мантенья приводитъ на память Моммзена, эти художники заставляютъ вспомнить Гелдерлина или слова гётевской Ифигеніи: «На берегу сижу я день-деньской, душой стремясь къ родной моей Элладѣ». Здѣсь рѣчь идетъ уже не объ археологіи и анатоміи, нѣтъ, здѣсь обвѣянныя воздушными покровами созданія живутъ на аркадскихъ нивахъ жизнью красивой и мечтательной.

Особенно изящное выраженіе далъ этимъ ѳеокритскимъ настроеніямъ вѣка *Піеро ди-Козимо*.

Въ его картинахъ то слышится веселье шаловливаго карнавала, смѣхъ котораго раздается въ новеллахъ Боккаччьо, то романтическая тоска, проникающая поэзію Лоренцо Великолѣпнаго, то настроеніе, которымъ дышатъ Лоэнгринъ или сказки о водяныхъ.

Первое его произведеніе, освобожденіе Андромеды, находится въ Уффиціяхъ. Гигантское чудовище плыветъ къ привязанной къ пню несчастной Андромедѣ. Въ желтомъ бронзовомъ панцырѣ, въ синемъ походномъ одѣяніи съ развѣвающимся шарфомъ и въ панталонахъ изъ краснаго трико пронизываетъ воздухъ Персей, словно смѣшной Лоэнгринъ, опускается на спину чудовища и разсѣкаетъ ему голову мечомъ. Вазари правъ, называя неуклюжее, пыхтящее, извивающееся чудовище la più bizarra e capricciosa orca marina, самымъ страннымъ и небывалымъ морскимъ чудовищемъ, когда-либо придуманнымъ художникомъ.

Впечатлѣніе не то фарса, не то грезы производитъ и слѣдующая картина Піеро ди Козимо, находящаяся въ коллекціи Бенсонъ. У Ѳеокрита есть хорошенькая поэма, разсказывающая, какъ Гилосъ, любимецъ Геркулеса, идетъ въ лѣсъ почерпнуть изъ источника воды, и

какъ его тамъ похищаютъ нимфы. Сцена эта воспроизводилась уже на помпеянскихъ фрескахъ. Потомъ ее возродили къ новой жизни Полиціано въ своихъ Silvae и Лоренцо въ своихъ канцонахъ. Ее же изображаетъ и Піеро. Въ воздухѣ носятся съ пѣніемъ птицы. На землѣ благоухаютъ цвѣты, шумятъ деревья. Одна изъ нимфъ нашла на цвѣтущей лужайкѣ толстенькаго голаго мальчика. Подобно тому, какъ сбѣгаются собаки, почуявшія дичь, такъ сбѣгаются со всѣхъ сторонъ дѣвушки взглянуть на прелестное чудо. Каждая хочетъ взять мальчика себѣ. Одна склоняется надъ нимъ, другая приноситъ ему щеночка, третья предлагаетъ ему плоды, четвертая такъ ошеломлена его видомъ, что разсыпала собранные цвѣты. Вспоминается Тритонъ на картинѣ Бёклина «Игра волнъ», глядящій съ такимъ жаднымъ удивленіемъ на ныряющую наяду.

Литературный характеръ носили и слѣдующія его картины. Какъ Лоренцо Медичи, такъ и Полиціано въ своей Giostra разсказали о любви Марса и Венеры—amori di Marte e Venere. На картинѣ Піеро богъ и богиня отдыхаютъ среди очаровательнаго пейзажа на берегу тихаго, окаймленнаго синѣющими горами, озера, подъ тѣнью лавровыхъ кустовъ. Марсъ заснулъ. Шаловливые амуры уносятъ его броню и оружіе. Цѣлуются голуби. Бабочка усѣлась на колѣняхъ Венеры. Кроликъ жадно обнюхиваетъ ея цвѣтущее женское тѣло.

По словамъ Вазари, Піеро долго работалъ исключительно въ этой области. Съ неисчерпаемымъ богатствомъ воображенія создавалъ онъ все новыя баснословныя и странныя созданія. Весь античный міръ былъ для него изчезнувшимъ волшебнымъ царствомъ, гдѣ царили колдовство и любовь, приключенія и рыцарскіе подвиги. Хранящаяся въ Лондонской Національной галлереѣ картина, изображающая убитую Прокриду, быть можетъ наиболѣе прекрасная изъ всѣхъ этихъ картинъ. Дочь аѳинскаго царя Эрехтея, Прокрида, стала сомнѣваться въ вѣрности своего мужа, Кефала. Однажды, когда рано утромъ онъ отправился на охоту, она послѣдовала за нимъ и спряталась въ кустахъ, чтобы подкараулить его. Принявъ ее за дичь, Кефалъ бросилъ въ нее копье и убилъ ее. Эта разсказанная Овидіемъ исторія была передѣлана въ миѳологическую мелодраму Никколо да-Корреджьо. Поставленная въ 1483 г. въ Феррарѣ, она была, несомнѣнно, занесена странствующими комедіантами и во Флоренцію.

Піеро изображаетъ, какъ маленькій фавнъ, рыщущій по лѣсамъ, находитъ убитую женщину. Прокрида упала на землю, на берегу озера, въ пустынной мѣстности, оживленной лишь нѣсколькими животными. Фавнъ опустился рядомъ съ ней на колѣни, поднимаетъ ея голову и смотритъ въ ея помертвѣвшія очи не то съ любопытствомъ, не то съ состраданіемъ. Рядомъ усѣлся вѣрный песъ. Точно горюя, склонили кусты свои вѣтки. Картина проникнута странно-скорбнымъ, чисто романтическимъ эллинизмомъ. Отъ нея вѣетъ тѣмъ же настроеніемъ, какъ отъ Пана Бернъ Джонса, отъ ѳракійской дѣвушки Моро.

Когда рѣчь идетъ о такихъ картинахъ, кромѣ Піеро ди-Козимо вспоминается Боттичелли. Въ его твореніяхъ особенно ярко воплотилась мечта этого прекраснаго вѣка, въ которомъ душа эллинизма

соприкоснулась съ душой христіанства. Для Лоренцо написалъ Боттичелли Вакха и находящуюся въ Шантильи богиню осени, идущую по лугу въ сопровожденіи маленькихъ геніевъ. Онъ создаетъ Палладу, вѣнчающую кентавра, этотъ тонкій комплиментъ по адресу дома Медичи, принесшаго неотесанному торговому городу блага искусства и науки. Такъ возникли далѣе и всѣ тѣ знаменитыя его творенія, производящія еще и на насъ такое таинственное очарованіе.

До этой поры единственной въ крупномъ масштабѣ изображенной нагой женщиной была Ева, прародительница человѣческаго рода. Боттичелли создаетъ теперь древнегреческую богиню любви. Уже Фидій изобразилъ на пьедесталѣ грандіозной статуи Зевеса упоминаемую Гомеромъ сцену, какъ рожденная изъ морской пѣны богиня Афродита причаливаетъ подъ дуновеніемъ Зефира къ берегамъ Кипра, гдѣ ее привѣтствуютъ геніи весны. Таково и содержаніе находящейся въ Уффиціяхъ картины Боттичелли.

Передъ взорами раскинулась необъятная ширь сѣрозеленаго океана, гдѣ, стоя на раковинѣ, плыветъ, подобно дивной грезѣ сновидѣнія, богиня любви. Апельсинныя деревья простираютъ, словно для защиты, надъ ней свои вѣтви. Одна изъ дѣвъ весны накидываетъ на нее покровъ. Геніи вѣтровъ разбрасываютъ по воздуху цвѣты. Тихій, далекій отъ міра заливъ, едва пѣнящіяся морскія волны, дождь изъ розъ, благоуханіе апельсинныхъ цвѣтовъ—все придаетъ картинѣ ея мечтательную прелесть.

Похожа на эту фигуру и находящаяся въ Берлинѣ Венера, окутанная длинными рыжеватыми волосами, а на находящейся въ Лондонѣ картинѣ она отдыхаетъ со свитой амуровъ среди пейзажа, обвѣяннаго удивительно переданнымъ, чудесно-торжественнымъ настроеніемъ.

Хранящаяся во флорентійской академіи Весна—Primavera—вводитъ насъ въ священную рощу. Стройные стволы поднимаются вверхъ, какъ свѣчки. Цвѣтущія вѣтви сплетаются въ тѣнистый сводъ, подъ которымъ стоитъ, улыбаясь, богиня красоты. Цвѣтутъ гвоздики, нарциссы, розы и лиліи. Изъ чащи выходятъ сказочно стройныя дріады.

О невыразимой прелести этихъ картинъ много и часто говорили. Указывали на то, что въ этихъ произведеніяхъ Боттичелли содержится весь Бернъ Джонсъ. Не разъ подчеркивали, какими крупными, стилизованными, змѣевидными линіями онъ рисуетъ волосы, какимъ чудеснымъ способомъ онъ усиливаетъ тонкость эстетическаго впечатлѣнія «рожденными весной цвѣтами», анемонами и лавромъ, гіацинтами и миртами. Не разъ подчеркивали раффинированную грацію движеній, пикантный характеръ воздушныхъ одѣяній, развѣвающихся интересной игрой линій вокругъ отрочески свѣжихъ тѣлъ. И, однако, какъ ни прекрасны эти картины, проникающее ихъ настроеніе не совсѣмъ гармонируетъ съ темой. Точно существуетъ противорѣчіе между свѣтлыми сказками, изображаемыми художникомъ, и меланхолическимъ выраженіемъ лица, съ которымъ онъ это дѣлаетъ.

Своеобразное чувство тревоги, мучительное безпокойство проникаетъ при всемъ увлеченіи красотой его картины. Сравните хотя бы его «Венеру и Марса» съ аналогичной картиной Піеро ди-Козимо.

Гирландайо: *Портретъ.*

Пинтурриккіо: *Портретъ.*

Коста: *Мадонна, Іоаннъ Креститель и апостолы.*

А. Виварини: *Триптихъ.*

У Боттичелли амуры также играютъ оружіемъ бога. Одинъ надѣлъ его шлемъ, другой схватилъ копье, третій трубитъ въ рогъ. Боттичелли старается внести во всю сцену черту шаловливой прелести. И однако между тѣмъ, какъ Піеро создалъ насыщенную солнечной радостью пастушескую идиллію, отъ картины Боттичелли вѣетъ мрачностью, жуткой призрачностью. Холоднымъ мужегубящимъ взоромъ наяды смотритъ Венера неподвижно вдаль. Тяжело дышитъ Марсъ, точно подъ тяжестью кошмара. Онъ похожъ не столько на бога войны, сколько на снятаго съ креста Спасителя.

Или посмотрите на его Венеру въ Берлинѣ! Она, конечно, немного похожа на медицейскую Венеру, которой уже Джьованни Пизано воспользовался, какъ моделью, для своей Евы. И однако она отнюдь не эллинская богиня любви. Она—Венера, побывавшая въ глубинахъ религіозной мистики, или рыжеволосая вѣдьма, прекрасная дьяволица среднихъ вѣковъ, или Марія Магдалина, кающаяся въ грѣхахъ плоти. Глаза ея полны тревоги и печали. Не олимпійской радостью вѣетъ отъ этого творенія, а меланхоліей отреченія, чѣмъ-то жутко демоническимъ.

Эта картина точно создана художникомъ, съ затаеннымъ ужасомъ глядѣвшимъ на боговъ Эллады, художникомъ, котораго въ то время, когда онъ молился Венерѣ, преслѣдовала неотвязная мысль о болѣе чистомъ идеалѣ, о цѣломудренной Дѣвѣ Маріи.

Не слѣдуетъ забывать, что, несмотря на страстную проповѣдь гуманистовъ, не произошло настоящаго примиренія между язычествомъ и христіанствомъ. Вѣдь и теперь еще является не болѣе, какъ прекрасной мечтой то «третье царство», которое «соединитъ языческую красоту съ христіанской глубиной». А въ XV в. пропасть между ними была, естественно, еще глубже. Идеалу античной красоты, манящимъ, какъ пѣсня сирены, чувственнымъ радостямъ все еще противостоялъ христіанскій аскетизмъ, тысячелѣтняя церковная традиція.

Изъ почвы земли выходятъ античныя мраморныя статуи. Полные изумленія стоятъ передъ ними художники. Циркулемъ измѣряютъ они члены этихъ сверкающихъ тѣлъ. А духовенство громитъ и проклинаетъ. То бѣлая дьяволица вышла изъ-подъ земли, посланница сатаны, скованнаго архангеломъ на тысячу лѣтъ и теперь освободившагося, чтобы вновь одурачить человѣчество.

Гиберти разсказываетъ, что сіенцы поставили въ 1357 г. на площади рынка статую Венеры, работы Лизиппа. Вспыхнула война съ Флоренціей. На Мадоннѣ Дуччьо была замѣчена капля крови. И вотъ поднялся старѣйшій города и сказалъ: «Граждане, христіанская церковь запрещаетъ поклоняться идоламъ. Во всѣхъ нашихъ пораженіяхъ виновата эта Венера. Закопайте ее тайкомъ въ флорентійскую землю, и тогда гнѣвъ Господень обратится на нашихъ враговъ». Такъ и сдѣлали. Потомъ на Вія Аппія подъ Римомъ нашли «Юлію, дочь Клавдія». Пятнадцатилѣтняя дѣвушка лежала въ гробницѣ. Казалось, она спитъ. Казалось, можно было уловить ея дыханіе. Она была такъ прекрасна, что отовсюду, даже издалека, стекались люди взглянуть на нее. Однажды ночью язычницу зарыли въ землю. На столбѣ ви-

сѣла покаянная молитва: oratio super effigies in loco antiquo repertos. Святой водой освятили почву, дабы она—immundita depulsa—снова принадлежала бы Christo domino nostro.

Странная тревога охватила и гуманистовъ.

Амбруоджьо Траверсари, которому поручили перевести древняго автора, обращается ко всѣмъ богословамъ съ окружнымъ посланіемъ, съ запросомъ, можетъ ли онъ взять на себя такую задачу безъ ущерба для своего душевнаго спасенія. А въ концѣ XV в. оба міровоззрѣнія столкнулись враждебнѣе, чѣмъ когда бы то ни было.

Въ исторіи часто повторяется слѣдующее явленіе: за упоеніемъ земными радостями слѣдуетъ пресыщенность, атеизмъ смѣняется стремленіемъ къ мистицизму.

Въ началѣ медицейской эры никто не думалъ о небѣ, чистилищѣ и адѣ. Всеобщимъ лозунгомъ были слова Лоренцо: «Facciamo festa tuttavia». «Будемъ веселиться праздничнымъ веселіемъ». Въ пестрой смѣнѣ чередовались турниры, карнавальныя шествія и всевозможные праздники.

Теперь за праздничнымъ угаромъ послѣдовало похмелье, за культомъ чувственности—холодная дрожь. Рупоромъ этихъ настроеній сдѣлался доминиканецъ Савонарола.

А такъ какъ наступило его время, то слова его нашли мощный отголосокъ.

Новый стиль, вызванный вліяніемъ Савонаролы.

ФРА БАРТОЛОМЕО: Савонарола.

Савонарола самъ былъ проникнутъ духомъ античной древности. Не столько религіозность, сколько честолюбіе опредѣлило его дѣятельность. Фра Бартоломео написалъ его портретъ: эту голову съ ястребинымъ носомъ и мрачнымъ взоромъ фанатика, изъѣденнаго честолюбіемъ, долгими безсонными ночами лелѣявшаго властолюбивые замыслы. Именно потому, что онъ былъ не только монахомъ, но и могучимъ кондотьеромъ, сдѣлался онъ диктаторомъ эпохи.

Въ 1489 г. началъ онъ свои призывавшія къ покаянію проповѣди въ флорентійскомъ соборѣ, и въ нѣсколько мѣсяцевъ городъ измѣнился до неузнаваемости. Какъ нѣкогда огненный дождь палъ на Содомъ и Гоморру, такъ падало его демоническое слово на жизнерадостную толпу. Мѣсто свѣтскихъ увеселеній заняли теперь церковныя процессіи. Вмѣсто игривыхъ карнавальныхъ пѣсенокъ звучали теперь духовные гимны. Зараза захватила и самого Лоренцо. Въ часы глубочайшей подавленности, когда онъ уже состарился, возникли, вѣроятно, его духовныя оды, въ которыхъ онъ прощается со всѣмъ, что когда-то приковывало его къ жизни. Въ платоновской академіи читаютъ уже не Платона и Вергилія, а Св. Писаніе и отцовъ церкви. Жизнерадостный эстетъ Мирандола становится богословомъ. Охваченный религіозными сомнѣніями, онъ сжигаетъ свои латинскіе стихи и уходитъ усталымъ отшельникомъ въ монастырь въ Фьезоле. Когда Лоренцо чувствуетъ приближеніе смерти, онъ посылаетъ изъ своей виллы Карреджи въ монастырь Санъ-Марко и проситъ пріора-доминиканца притти къ его смертному одру.

«Противъ жизни великой, прекрасной и свѣтлой—замѣчаетъ Гёте—возстаетъ похожій на гримасу, на фантастическое чудовище монахъ Савонарола, неблагодарный и упрямый, нарушая своими поповскими рѣчами наслѣдственное въ медицейскомъ домѣ радостное спокойствіе смертнаго часа».

Наступаютъ годы теократическаго управленія. Сынъ Лоренцо, Піеро де-Медичи изгоняется изъ города. Царемъ Флоренціи провозглашается Іисусъ, а его намѣстникомъ Савонарола. Религіозное помѣшательство, какъ въ дни бѣснующихся флягелянтовъ, охватываетъ массы. Дворецъ Медичи подвергается разгрому. Уничтожаются и разбрасываются сокровища. И не только народъ шелъ увлеченный за Савонаролой. Знатныя дамы посыпаютъ пепломъ главу, нагромождаютъ шелковыя платья и алмазами унизанные башмаки, ожерелья и діадемы въ видѣ высокихъ пирамидъ,—и дымъ клубами поднимается къ небу.

Проклятію подвергъ Савонарола и искусство.

«Аристотель, который былъ язычникомъ, говоритъ въ своей Піитикѣ, что не слѣдуетъ изображать непристойные образы, дабы не испортить дѣтей. Что сказать мнѣ о васъ, христіанскіе художники, предлагающіе взорамъ полунагія фигуры! То великій грѣхъ! Откажитесь отъ него! Вы же, владѣющіе подобными картинами, уничтожьте ихъ, и дѣло ваше будетъ угодно Богу и Пресвятой Дѣвѣ». Подобно тому, какъ онъ возставалъ противъ наготы, такъ протестовалъ онъ противъ введенія въ живопись современныхъ портретовъ. «Фигуры, которыми вы украшаете церкви, суть олицетворенія тѣхъ, кого вы почитаете вашими богами. И однако молодые люди, встрѣчаясь съ той или иной женщиной, могутъ сказать: вотъ это Магдалина, а это Св. Іоаннъ. Ибо вашихъ дѣвокъ съ улицы изображаете вы святыми въ церквахъ. Это унижаетъ божественное, вноситъ тщеславіе въ храмъ Предвѣчнаго. Или вы думаете, что Марія одѣвалась такъ, какъ на вашихъ картинахъ? Говорю я вамъ, она носила одежду бѣдныхъ, вы же изображаете ее, какъ дѣвку». Не трудно сказать, противъ какихъ картинъ были направлены эти слова. Создавая свои фрески на хорахъ церкви Санта Марія Новелла, Гирландайо обращался съ библейскими сюжетами такъ же безцеремонно, какъ напр. въ наши дни Жанъ Беранъ, перенесшій мѣсто дѣйствія омовенія ногъ Спасителемъ въ парижское Café anglais, сдѣлавшій участниками этой сцены парижскихъ литераторовъ. Въ республиканской Флоренціи аристократки отважились увѣковѣчить себя въ монументальныхъ, выше человѣческаго роста, фигурахъ, въ новѣйшаго фасона платьяхъ, на хорахъ церкви среди небожителей. Ихъ называли по именамъ. Говорили о портретномъ сходствѣ. Публика восхищалась и завидовала при видѣ ихъ костюмовъ.

Соціальное чувство народныхъ массъ возмущалось этимъ не меньше, чѣмъ правовѣріе духовенства. На долго былъ теперь положенъ конецъ обычаю вводить въ библейскіе сюжеты современныя фигуры,—обычаю, сообщившему искусству кватроченто такую занимательную и непосредственную связь съ жизнью.

Кончилось и воспроизведенiе античныхъ сюжетовъ. Влюбленный въ красоту язычникъ Пiеро ди-Козимо создалъ потомъ одно только античное произведенiе, хранящуюся въ Шантильи Клеопатру. Когда вы смотрите на эту картину, вы получаете такое впечатлѣнiе, будто въ мiръ кватроченто, сверкая, вонзилась молнiя контръ-реформацiи. Вѣдь мученическая смерть Клеопатры была одной изъ излюбленныхъ темъ барокко, признававшаго вообще одни только мученичества. Ужасная женщина стоитъ передъ нами нагая. Только спина покрыта платкомъ съ желтыми и красными полосами. Подобно ожерелью вьется вокругъ ея шеи темно-зеленая змѣя. Въ волосы, надъ которыми въ видѣ украшенiя поднимается усѣянный алмазами драконъ, вплетена красная лента. На небѣ приближается гроза. Въ облакахъ какъ будто зарождается таинственно-грозная жизнь. А на фонѣ темныхъ, черныхъ тучъ спокойно и призрачно выдѣляется блѣдная голова царицы.

Вообще же Пiеро пытался стать художникомъ-христiаниномъ.

Хранящееся въ Дрезденѣ Святое Семейство представляетъ, вѣроятно, первую уступку, сдѣланную имъ монаху-доминиканцу. Чѣмъ-то строгимъ, аскетически суровымъ вѣетъ отъ картины. Пейзажъ, недавно еще украшенный пышнымъ нарядомъ изъ цвѣтовъ, сталъ скалистымъ и пустыннымъ. Голыя деревья поднимаютъ свои вѣтки къ небу, точно дрожа отъ холода. Iоаннъ, раньше товарищъ Христа по играмъ, теперь приближается къ нему робко, съ крестомъ въ рукѣ. Мощные ангелы усѣлись на вершинѣ голой горы, словно грозовая туча.

Въ хранящемся во Флоренцiи Непорочномъ Зачатiи художникъ даже создалъ своего рода шедевръ въ духѣ новаго спиритуализма. Уже самая тема показываетъ, какъ падаютъ тѣни отъ надвигающейся тучи контръ-реформацiи. Впервые изображенъ здѣсь мотивъ, который Мурилльо потомъ будетъ прославлять всю свою жизнь: моментъ, какъ Св. Духъ нисходитъ на Марiю. Пресвятая Дѣва стоитъ на постаментѣ, украшенномъ барельефомъ, изображающимъ Благовѣщенiе. Въ восторженномъ благоговѣнiи смотрятъ на нее святые, а надъ ней, оплодотворяя ее своими лучами, носится Голубь Св. Духа. Здѣсь Пiеро ди-Козимо удалось взвинтить себя до религiознаго экстаза, трепетавшаго въ сердцѣ эпохи. Вдохновенiе длилось однако не долго. Сколько религiозныхъ картинъ онъ ни создалъ потомъ,—свою индивидуальность онъ потерялъ. Эти послѣднiя его произведенiя написаны безъ любви и подъема, являются пустыми дѣтскими повторенiями. Чувствуется, что они принадлежатъ кисти человѣка надломившагося, художника съ раздавленной душой.

Еще трагичнѣе сложилась судьба Боттичелли.

Если уже его болѣе раннiя античныя вещи были проникнуты странной тревогой, то въ послѣднихъ его произведенiяхъ раздается пронзительный крикъ отчаянiя. Взведенная на Апеллеса клевета часто подвергалась воспроизведенiю. Уже Леоне Баттиста Альберти рекомендовалъ эту тему художникамъ. Картина Боттичелли производитъ впечатлѣнiе скорѣе личной исповѣди. Онъ точно хочетъ убѣжать отъ собственнаго прошлаго. Фигура Истины, поднимающей, заклиная,

свою руку,—это Истина чистаго христіанскаго ученія, возстающая противъ языческаго лжеученія. А образъ Раскаянія, эта увядшая старуха съ безкровными пальцами паука, одѣтая въ траурныя одежды,—она олицетворяетъ раскаяніе самого поэта, приносившаго въ гротѣ Венеры жертвы чуждымъ богамъ.

Теперь художникъ чувствовалъ себя изгнаннымъ.

Изъ глубины этого настроенія родилась, вѣроятно, странная картина, гдѣ передъ запертыми воротами дворца въ стилѣ Ренессанса стоитъ на колѣняхъ дѣвушка. Она тоже побывала въ гротѣ Венеры, и вотъ теперь, когда занимается утро и она хочетъ вернуться въ домъ отца,—ворота заперты. Дрожа отъ холода, съ горькимъ плачемъ прячетъ она лицо въ рукахъ.

Не античными, а большими христіанскими картинами завершилось творчество художника.

Отличіе его позднихъ Мадоннъ отъ раннихъ заключается въ томъ, что еще рѣзче подчеркнутъ мрачно-торжественный характеръ религіознаго сюжета. Молитвенное настроеніе болѣе старыхъ художниковъ становится у Боттичелли фанатическимъ пыломъ. Марія все болѣе похожа на глубокомысленную сивиллу. Она сидитъ, погруженная въ горькое раздумье. Или она вдругъ точно внезапно пробуждается отъ тяжелаго сна. Или она идетъ, ушедшая въ свои мысли, какъ сомнамбула, механически держа на рукахъ Младенца, обращающагося къ Іоанну въ такомъ же горестномъ раздумьи. Если мать вся насквозь пронизана горемъ, безмолвнымъ отчаяніемъ, то Младенецъ чувствуетъ на себѣ всю тяжесть неотвратимой судьбы. Точно боясь привидѣній, смотритъ Онъ вверхъ на мать, обхватившую его маленькое тѣло съ защищающимъ жестомъ. Ангелы держатъ въ рукахъ молитвенники, и звуки ихъ пѣсенъ несутся къ небу такими могучими аккордами, что вспоминаются духовные псалмы, распѣвавшіеся тогда арраббіатами.

Вліяніемъ Савонаролы объясняется далѣе, что на другихъ алтарныхъ картинахъ онъ рѣзче подчеркиваетъ дѣвичью застѣнчивость Мадонны. Кругомъ нагромождены самые драгоцѣнные предметы, сверкающія матеріи, блестящій мраморъ и сѣрый гранитъ. Пышно разодѣтые люди тѣснятся почетной стражей вокругъ богато украшенныхъ троновъ. А на престолѣ возсѣдаетъ блѣдная, робкая, задумчивая, похожая на ребенка, дѣвушка, босая, въ черномъ платкѣ матроны, дѣвушка, не имѣющая никакого представленія о томъ, что дѣлается кругомъ.

Въ особенности алтарь Богоматери въ Флорентійской Академіи отличается напыщенной торжественностью. Блеститъ и сверкаетъ пестрый мраморъ церкви. Продолговатыя фигуры въ сіяющей бронѣ или въ золотыхъ епископскихъ митрахъ стали у трона въ такихъ архаическихъ позахъ, что получается рядъ чисто готическихъ вертикальныхъ линій. На хранящейся въ Амброзіанѣ (въ Миланѣ) картинѣ ангелы откидываютъ портьеру палатки. Марія склоняетъ колѣни передъ Младенцемъ Христомъ, котораго къ ней приводитъ робкій

ангелъ. Въ обоихъ случаяхъ Мадонна изображена нищей, съ платкомъ матроны на головѣ.

Еще болѣе громкіе и рѣзкіе звуки раздаются теперь въ творчествѣ Боттичелли. Въ эпоху взвинченныхъ страстей бушуютъ страсти и въ искусствѣ. Въ болѣе позднихъ картинахъ Боттичелли всюду рѣзкія движенія и острые углы. Посмотрите, какъ на изображающей Благовѣщеніе картинѣ ангелъ, задыхаясь, опускается на колѣни, и съ какой бурной страстностью Марія склоняется ему навстрѣчу. Между тѣмъ, какъ художникъ раньше жилъ исключительно въ мірѣ нѣжныхъ, меланхолическихъ грезъ, въ его позднѣйшихъ твореніяхъ звучитъ вся гамма чувствъ. Съ одной стороны—ликующая диѳирамбичность ангеловъ, плящущихъ и летающихъ, порхающихъ и носящихся по воздуху, славя Всевышняго, бросая внизъ розы, какъ на картинѣ, изображающей вѣнчаніе Маріи. Съ другой стороны жалостный паѳосъ, царящій въ картинахъ, изображающихъ положеніе во гробъ.

Знаменитая проповѣдь, сказанная Савонаролой въ великую пятницу 1494 г. въ присутствіи слушавшаго съ затаеннымъ дыханіемъ, растроганнаго до слезъ народа, нашла свой послѣдній завершающій аккордъ въ рыдающемъ паѳосѣ Боттичелли. На его картинахъ, изображающихъ положеніе во гробъ, женщины падаютъ въ обморокъ, мужчины корчатся съ громкимъ стономъ.

Такъ уже въ концѣ XV в. раздаются патетическіе звуки барокко.

Въ это же время возникли еще болѣе своеобразныя картины въ ораторіи Санъ Ансано въ Фьезоле, изображающія торжество Божества. Окруженный Маріей и Іоанномъ, стоитъ Христосъ на алтарѣ, вокругъ котораго расположились символы евангелистовъ. Наверху разверзлись небеса и оттуда смотритъ внизъ Богъ-Отецъ, стоящій въ царственной позѣ на земномъ шарѣ.

Въ концѣ-концовъ Боттичелли и совсѣмъ бросилъ кисть и ушелъ всецѣло въ міръ средневѣковыхъ идей. Для гравюръ онъ нарисовалъ фигуры двѣнадцати сивиллъ, предсказавшихъ языческому міру рожденіе Христа; онъ иллюстрировалъ дантовскій Адъ, надѣясь обрѣсти въ грандіозномъ эпосѣ потустороннягo царства тотъ душевный покой, который казался ему послѣ всѣхъ житейскихъ бурь высшей и лучшей мечтой.

Молодое поколѣніе художниковъ вступило съ самаго начала своей дѣятельности на этотъ церковный путь.

Античныя темы принимались ими въ расчетъ только въ томъ случаѣ, когда ихъ можно было освѣтить какой-нибудь христіанской идеей. Такъ, напр., художникъ изображаетъ, какъ Castitas, богиня цѣломудрія, связываетъ Амура. Или выводятся сивиллы, предсказавшія языческому міру рожденіе Христа. Или изображаются греческіе и римскіе герои: Гекторъ, Александръ Великій, Цезарь, но не ради ихъ самихъ, а какъ олицетворенія какой-нибудь христіанской добродѣтели: умѣренности, справедливости, символы которыхъ царятъ надъ ними въ облакахъ.

Обычно же художники воспроизводятъ исключительно христіанскія темы. И даже самая концепція этихъ темъ получаетъ подъ влія-

ніемъ вновь воцарившагося средневѣкового духа архаическій характеръ. Художники точно уносятся назадъ въ прошлое, когда искусство еще было благочестивымъ, и приходятъ такимъ путемъ къ сознательному архаизму, придавшему и римской скульптурѣ эпохи имперіи ея іератическій характеръ. Въ композиціи часто сказывается стремленіе къ строго симметрическому порядку, долженствующему сообщить картинамъ средневѣковую торжественность. Ореолъ вокругъ головы святыхъ, ранѣе изображавшійся въ видѣ намека, снова становится сверкающимъ золотымъ дискомъ. Вообще художники вдругъ вновь открываютъ архаическую прелесть золота. Послѣ того, какъ эволюція живописи все болѣе оттѣснила золото, теперь снова пускаются въ ходъ разные золотые предметы въ духѣ искусно воспроизведенной старины.

Изъ изображеній Мадоннъ исчезаетъ недавнее жизнерадостное свѣтское настроеніе, уступая мѣсто религіозному благочестію. Марія читаетъ молитвенникъ. Младенецъ Христосъ держитъ въ одной рукѣ земной шаръ, а другой благословляетъ маленькаго Іоанна, подходящаго къ Нему или съ небольшимъ крестомъ, или со свиткомъ съ надписью: Ecce agnus dei. Ликъ Мадонны лишенъ портретнаго сходства. Такъ какъ она является исключительно носительницей извѣстныхъ чувствъ, то индивидуальное разнообразіе замѣняется нѣсколькими опредѣленно-типичными чертами. Въ особенности часто воспроизводится старый мотивъ Мадонны среди розовыхъ кустовъ. Она опускается съ молитвой на колѣни передъ Младенцемъ, котораго ангелы осыпаютъ розами. Или ангелы держатъ свитки съ надписями и поютъ. Или они откидываютъ портьеру, чтобы святая группа предстала взорамъ вѣрующихъ, точно внезапное видѣніе.

На болѣе крупныхъ картинахъ вокругъ трона тѣснятся истомленныя печалью, изъѣденныя религіознымъ фанатизмомъ фигуры, въ особенности пустынникъ Іоаннъ-Креститель, кающаяся Магдалина и Андрей, поддерживающій крестъ Спасителя. Охотно внизу помѣщаются символическіе барельефы, изображающіе грѣхопаденіе или распятіе.

Недавно еще картины Распятія были большими народными сценами, если только не служили художникамъ средствомъ написать нѣсколько хорошо выполненныхъ этюдовъ голаго человѣческаго тѣла. Такія жанровыя народныя сцены теперь больше не встрѣчаются. Зато тѣмъ охотнѣе пускаются во всякую символику. Ангелы порхаютъ вокругъ креста и собираютъ въ сосуды льющуюся изъ раны Христа кровь. Или у подножія креста лежитъ ветхозавѣтный страдалецъ Іовъ. Или вы видите черепъ мертвеца съ двумя крестъ-на-крестъ положенными костями. Вѣдь по легендѣ Адамъ, внесшій въ міръ грѣхъ, былъ похороненъ на крестовой горѣ. Иногда надъ крестомъ Распятаго виднѣются солнце и луна въ видѣ человѣческихъ лицъ.

Все болѣе многочисленными становятся далѣе изображенія Бога-Отца и Св. Троицы. Богъ-Отецъ изображается въ торжественно-фронтальной позѣ, въ одной рукѣ Онъ держитъ книгу, другой—благословляетъ. Или окруженный вѣнцомъ изъ ангеловъ, Онъ держитъ

въ рукѣ Распятіе, а надъ Нимъ носится Голубь Св. Духа. На изображающихъ Благовѣщеніе картинахъ отъ Голубя теперь тоже исходятъ лучи на Марію, или поставленная у ея ногъ скрижаль съ фигурами Адама и Евы указываетъ символически на грѣхопаденіе первыхъ людей и на искупленіе Спасителемъ человѣческаго рода. Вообще ни одна тема не обходится теперь безъ аллегорическихъ намековъ или безъ того, чтобы небеса не вторгались въ земную дѣйствительность. Когда изображается Приношеніе во храмъ, то на переднемъ планѣ стоятъ колѣнопреклоненные сивиллы и пророки, а когда воспроизводится поклоненіе пастуховъ, въ облакахъ тріо ангеловъ поетъ Gloria in excelsis.

Среди святыхъ особеннымъ предпочтеніемъ пользуются такіе, которые тихо-скорбно претерпѣваютъ свое мученичество. Другіе, уже ставшіе вполнѣ простыми смертными, теперь снова изображаются въ строго церковномъ духѣ. Такъ, Магдалина, ставшая подъ кистью Піеро ди-Козимо красивой, украшенной жемчужной діадемой свѣтской дамой, теперь появляется исключительно въ видѣ кающейся грѣшницы, молящейся въ пещерѣ. Часто воспроизводятся теперь и чудеса, которыхъ недавно еще избѣгали. Художники изображаютъ напр. Франциска, которому является серафимъ, еще чаще Св. Бернара, къ которому подходитъ, сопровождаемая ангелами, Марія. Даже аллегоріи смерти, забытыя жизнерадостнымъ кватроченто, празднуютъ въ концѣ XV ст. свое возрожденіе. На странной картинѣ въ церкви Санъ Джьакомо въ Болоньѣ смерть паритъ на колесницѣ, запряженной черными быками. Фресковые циклы охотно воспроизводятъ тему обращенія невѣрующихъ.

Насколько чуткимъ барометромъ духа времени является искусство, видно изъ того, что эта перемѣна въ общественномъ настроеніи отражается даже въ портретистикѣ. Черта благочестія отличаетъ даже портреты. Лица молодыхъ женщинъ, имѣющія у Гирландайо такое шаловливое выраженіе, дышатъ теперь меланхоліей и скорбью, а недавно еще столь франтовато-кокетливые юноши держатъ теперь въ рукѣ свитокъ съ надписью: «Бойтесь Бога».—Timete deum.

Художники конца кватроченто.

Среди флорентійскихъ художниковъ, выступившихъ истолкователями благочестиво-церковнаго настроенія эпохи, слѣдуетъ прежде всего упомянуть *Лоренцо Креди*. Какъ показываютъ его находящееся въ Уффиціяхъ Благовѣщеніе и его Поклоненіе пастуховъ въ Академіи, онъ былъ очень привлекательнымъ художникомъ, усвоившимъ себѣ въ мастерской Вероккіо и изъ изученія алтарной картины прибывшаго въ 1475 г. во Флоренцію Гуго ванъ деръ Гёса красочное чутье и тонкое пониманіе пейзажа. На картинѣ Благовѣщенія орнаментъ колоннъ переданъ со свойственнымъ нидерландцамъ увлеченіемъ деталями. Производитъ впечатлѣніе чрезвычайной простоты и интимности также и пейзажъ: невольно вспоминается Гансъ Мемлингъ. На картинѣ, изображающей поклоненіе пастуховъ, передача сельскаго характера пейзажа, къ которой онъ стремился подъ вліяніемъ упомянутаго произведенія Гёса, своеобразно сочетается съ нѣкоторымъ эллинизмомъ, къ которому онъ инстинктивно тяготѣлъ, какъ представитель романской расы.

Потомъ и онъ поклонился греческимъ богамъ и создалъ находящуюся въ Уффиціяхъ Венеру, относящуюся къ Венерѣ Боттичелли приблизительно такъ, какъ Венеры Пальмы къ Венерамъ Тиціана. Впослѣдствіи онъ смотрѣлъ на такія произведенія, какъ на заблужденія юности. Когда во вторникъ на масляной 1497 г. было устроено «аутодафэ тщеславія», то и этотъ скромный и тихій человѣкъ счелъ за невѣжливость отказаться отъ участія въ немъ. Съ смѣлымъ рѣшеніемъ бросилъ онъ свои этюды нагого тѣла въ огонь и принялся создавать разсѣянныя по всѣмъ картиннымъ галлереямъ картины, обвѣянныя кроткой набожностью и созерцательностью. Есть тутъ и портреты, проникнутые печалью. Его кисти принадлежитъ, напр., раньше приписываемый Вероккіо портретъ дѣвушки съ надписью: «Не тронь меня». Noli me tangere.

Преобладаютъ однако изображенія поклоненія Маріи Младенцу. Необычайно тщательно вырисованы на этихъ картинахъ маленькіе цвѣточки, выростающіе изъ земли, вороха соломы и развалины. Также тщательно выписаны на другихъ картинахъ мраморныя плиты пола

и лежащіе у ногъ Маріи восточные ковры. И все-таки зрителю трудно отдѣлаться отъ преслѣдующаго его чувства скуки. Съ граничащимъ съ тупоуміемъ однообразіемъ Креди всю жизнь повторялъ одну только ноту, не умѣлъ говорить ни о чемъ другомъ, какъ только о кроткой набожности.

Насколько одностороннимъ и флегматичнымъ былъ Лоренцо ди Креди, настолько разносторонен и подвиженъ *Филиппино Липпи*.

У этого остроумнаго художника, умѣвшаго, какъ фокусникъ, превращаться въ самыхъ разнообразныхъ людей, у этого сына веселаго кармелита-монаха Филиппо Липпи, жившаго въ совсѣмъ иной обстановкѣ, нѣтъ собственно опредѣленнаго стиля. Сначала онъ былъ двойникомъ своего учителя Боттичелли. Блѣдное, нервозное изящество отличаетъ всѣ его творенія этой эпохи. Среди нихъ вспоминается въ особенности чудесная картина, изображающая видѣніе Св. Бернара, написанная имъ въ 1480 г. для бадіи города Фьезоле. Святой ушелъ въ одиночество, чтобы тамъ написать свои проповѣди. Изъ неотесанныхъ стволовъ и бревенъ смастерилъ онъ себѣ столъ и скамью. Столъ обвитъ плющомъ. И вотъ тихо приближается Марія и нѣжной рукой дотрогивается до книги. Легко смѣшать съ одноименными произведеніями Боттичелли и его находящійся въ Флорентійской академіи алтарь Маріи. Тамъ и здѣсь вокругъ престола Пресвятой тѣснятся блѣдныя, готически продолговатыя фигуры. На маленькихъ картинахъ, изображающихъ Мадонну, Марія, точь въ точь какъ у Боттичелли, держитъ въ рукахъ молитвенникъ, Христосъ—гранатовое яблоко, маленькій Іоаннъ—небольшой крестъ. И, какъ у Боттичелли, внизу на землѣ разставлены вазы съ цвѣтами.

Такимъ же изящнымъ является онъ, когда рисуетъ въ подражаніе Боттичелли картины фантастическія. Такова, напр., аллегорія музыки (въ Берлинѣ), обвѣянная такой далекой отъ всего мірского мечтательностью.

Потомъ Филиппино Липпи на время превращается изъ двойника Боттичелли въ двойника Мазаччьо. Ему было 27 лѣтъ, когда ему поручили закончить фрески Мазаччьо въ капеллѣ Бранкаччи. Здѣсь ему принадлежатъ: посѣщеніе Петра Павломъ, освобожденіе передъ проконсуломъ Петра и Павла, распятіе Петра и (неоконченное) воскрешеніе царевича. Съ большей виртуозностью едва ли кто когда подражалъ старому стилю. Между Мазаччьо и Филиппино лежитъ промежутокъ времени въ 60 лѣтъ. И однако онъ такъ хорошо умѣетъ попасть въ тонъ своего предшественника, что на первый взглядъ ихъ трудно отличить другъ отъ друга. Простой, торжественно-монументальный стиль Мазаччьо ему такъ же по сердцу, какъ экстатическій лиризмъ Боттичелли.

Героическимъ размахомъ отличаются другія его произведенія. Фреска съ Мадонной, созданная имъ для церкви въ Прато, напоминаетъ фигурой Маріи, одиноко царящей среди окружающаго ее пространства, и силой, съ которой воспроизведенъ ея плащъ, нѣкоторыя картины Фра Бартоломео. Интереснѣе же всего видѣть, какъ онъ взвинчиваетъ себя до паѳоса эпохи Савонаролы, до котораго ему, вѣроятно,

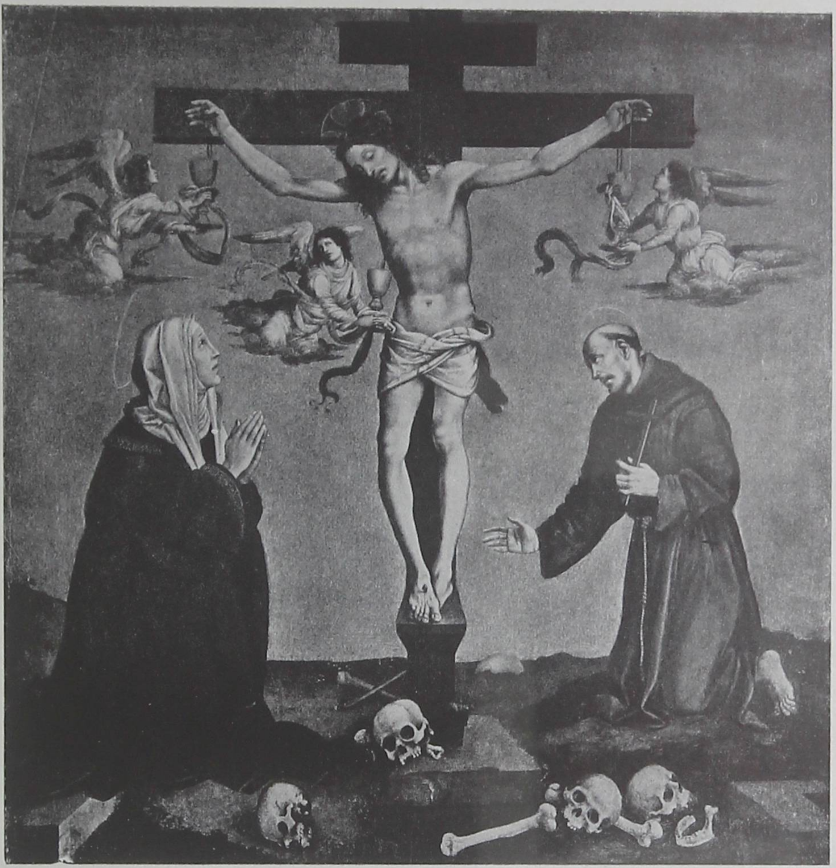
въ душѣ не было никакого дѣла. Было уже указано, какъ близки къ стилю барокко послѣднія произведенія Боттичелли, отличающіяся такимъ лихорадочнымъ возбужденіемъ. Еще ближе къ барокко картины Филиппино, потому что онѣ проникнуты не настоящей, а искусственной театральной страстностью.

Уже самая тема написанныхъ имъ въ 1493 г. въ церкви Santa Maria Sopra Minerva фресокъ доказываетъ, что духъ доминиканскаго ордена снова властно вторгся въ искусство, какъ факторъ развитія. Кто интересовался въ дни кватроченто Св. Ѳомой Аквинатомъ, царемъ схоластовъ-доминиканцевъ? Онъ былъ забытъ, какъ и всѣ святые, составлявшие репертуаръ искусства треченто. Теперь онъ снова появляется. Обращеніе невѣрующихъ, опроверженіе еретиковъ—таковы теперь темы картинъ. Царитъ тотъ же самый догматизмъ, который столѣтіемъ раньше продиктовалъ программныя картины Траини и фрески испанской капеллы. Снова входятъ въ моду ученыя надписи, аллегорическія фигуры, многознаменательные намеки на опровергнутыхъ Ѳомой еретиковъ,—все то, отъ чего отказался реализмъ кватроченто.

И подобно тому, какъ Филиппино примыкаетъ по содержанію своихъ картинъ къ программной живописи треченто, такъ, съ другой стороны, онъ уже предвосхищаетъ стиль іезуитскаго искусства. Все дышитъ театральнымъ паѳосомъ. Фигуры рѣзко жестикулируютъ и лица ихъ искажаются въ благочестивыя гримасы. Одежды вздуваются напыщенными складками. Развѣвающіеся ленты, шарфы и вуали дополняютъ производимое его картинами впечатлѣніе барокко. Даже въ архитектоническомъ отношеніи Филиппино предвосхищаетъ стиль Бернини. Мѣсто скромныхъ формъ кватроченто заняли причудливыя, дико кричащія формы барокко.

Послѣдній циклъ фресокъ, созданныхъ имъ въ періодъ между 1498 и 1502 гг. въ Санта Марія Новелла во Флоренціи, производитъ странное впечатлѣніе какого-то анахронизма. Уже самая тема этихъ фресокъ свидѣтельствуетъ о происшедшей въ воззрѣніяхъ перемѣнѣ. Жители Гіератополиса во Фригіи, которымъ апостолъ Филиппъ проповѣдывалъ христіанство, поклонялись Марсу въ образѣ змія. Именемъ креста апостолъ приказалъ пресмыкающемуся гаду исчезнуть, и онъ тотчасъ скользнулъ подъ плиты пола храма, распространяя такую ужасную вонь, что многіе люди умерли и мертвымъ палъ въ объятія спутниковъ также царскій сынъ. Апостолъ воскресилъ его, но возстановленные противъ него жрецы змія схватили и распяли его.

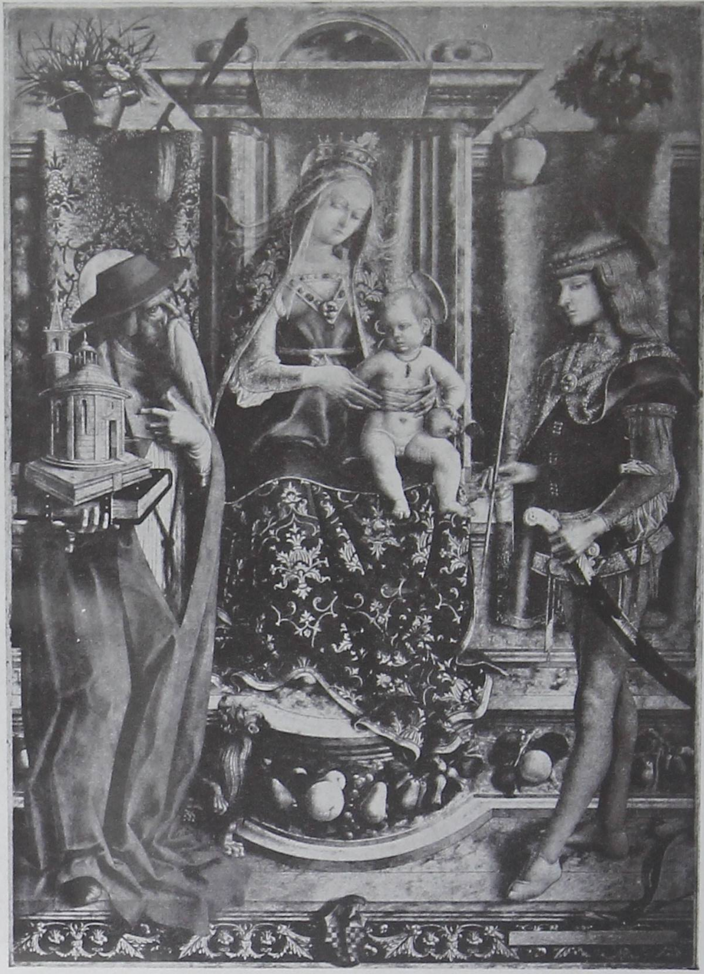
Таково содержаніе картинъ. И вы тѣмъ яснѣе почувствуете въ нихъ характерное для барокко отсутствіе стиля, если взглянете на картины, которыми незадолго до него Гирландайо украсилъ хоры церкви. На фрескахъ Гирландайо люди движутся съ благородной степенностью. Филиппино ставитъ на мѣсто этого спокойнаго собранія играющихъ актеровъ, изъ которыхъ каждый исполняетъ роль, каждый комментируетъ соотвѣтствующими жестами свой театральный паѳосъ. Все исполнено движенія и возбужденія. Въ лихорадочномъ состояніи находится какъ будто и пейзажъ—дикое попури безпорядочно



Филиппина Липпи: *Распятіе.*

Боргоньоне: *Триптихъ.*

Франчьа: *Мадонна.*



Кривелли: *Мадонна.*

нагроможденныхъ скалъ, фантастическихъ горъ и голыхъ деревьевъ. Словно оскаленныя гримасы смотрятъ каріатиды тріумфальныхъ арокъ, статуи побѣды, гермы и трофеи. Нарушены всѣ законы архитектуры. То стиль Борромини, предвосхищенный за сто лѣтъ до его рожденія.

Крайнимъ выраженіемъ этого стиля, дальше котораго уже итти нельзя, являются плафоны Филиппино. Ангелы носятся съ тѣмъ апломбомъ, который имъ придавали мастера барокко. Сверху струятся потоки свѣта. Въ облакахъ стоятъ въ развинченныхъ позахъ патріархи: Ной, Авраамъ и Яковъ, вокругъ которыхъ развѣваются ленты съ надписями и ихъ вздувающіяся одежды. Странно своеобразное искусство Филиппино нашло тонкаго цѣнителя въ лицѣ Вазари: свойственныя творчеству Филиппино черты барокко подкупали его, художника барокко.

Послѣднія картины рисуютъ Филиппино уже какъ истаго сына барокко. Еще одинъ разъ воспроизвелъ онъ античное мученичество: Лукрецію, цѣломудренную Лукрецію, предпочитающую лучше убить себя, чѣмъ принадлежать постороннему мужчинѣ. Обычно же онъ трактуетъ исключительно патетическія церковныя темы. Присмотритесь на его картинѣ Благовѣщеніе въ Санъ Джиминьяно къ вздувающимся въ духѣ барокко одеждамъ Маріи или къ напоминающему барокко жесту, съ какимъ она скрещиваетъ на груди руки! Или возьмите хранящуюся въ Лондонской Національной галлереѣ картину, изображающую Франциска со стигматами, вокругъ котораго порхаютъ ангелы, или находящуюся во Флорентійской академіи Марію Магдалину, снова превращенную имъ изъ красивой куртизанки въ неряшливую нищенку, страдающую религіознымъ помѣшательствомъ.

Въ своемъ послѣднемъ произведеніи, въ Снятіи со креста (въ той же церкви Санта Марія Новелла), Филиппино возвращается къ средневѣковому золотому фону, а подъ крестомъ нагромождаетъ цѣлыя горы мертвыхъ череповъ. Развѣваются ленты. Съ жалостнымъ плачемъ собираютъ ангелы кровь Спасителя въ кубки. На лѣстницахъ стоятъ солдаты и движенія ихъ выдержаны въ стилѣ барокко. Схожія причины приводятъ всегда къ схожимъ послѣдствіямъ. Такъ какъ эпоха Савонаролы была проникнута приблизительно тѣмъ же настроеніемъ, какъ и эпоха контръ-реформаціи, то въ области художественнаго творчества уже тогда должны были проявиться первые проблески стиля барокко.

Вообще же въ эту эпоху возрождаются главнымъ образомъ средневѣковыя мысли. На склонѣ лѣтъ Боттичелли, творецъ Венеры, погрузился въ трансцедентальную поэзію Данте. Такъ и другіе художники продолжаютъ средневѣковую традицію, развитіе которой было оборвано свѣтски построеннымъ кватроченто. Снова возрождаются въ раффинированно-утонченномъ видѣ всѣ средневѣковые стили. Вмѣсто того, чтобы итти впередъ, художники смотрятъ назадъ. Ихъ родиной является le moyen age énorme et delicat.

Въ первой половинѣ XV в. Умбрія создала наиболѣе современнаго изъ тогдашнихъ художниковъ, великаго пленэриста Піеро делла Франческа. Изъ Умбріи вышелъ и великій изобразитель наготы,

Синьорелли, не безъ основанія пользующійся славой предшественника Микель Анджело. Какихъ художниковъ дала теперь Умбрія? То были Пинтуриккіо и учитель Рафаэля, Перуджино. Оба они производятъ такое впечатлѣніе, точно жили не въ концѣ кватроченто, а въ эпоху гораздо болѣе раннюю.

Пинтуриккіо былъ баснословно плодовитымъ творцомъ фресокъ. Въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ, въ церкви Ara coeli, въ Санта Марія дель Пополо, въ Аппартаменто Борджіа въ Ватиканѣ, въ Спелло, въ Сіенѣ—всюду покрывалъ онъ огромныя стѣны своими пестрыми, сверкающими картинами. И однако если вспомнить раньше возникшія на хорахъ Санта Маріа Новелла фрески Гирландайо, то выносишь такое впечатлѣніе, будто художникъ конца среднихъ вѣковъ забрелъ по ошибкѣ въ конецъ кватроченто. У Гирландайо господствуетъ ясно выраженное чувство пространства. Онъ создаетъ праздничные интерьеры, въ которыхъ движутся фигуры, отчетливо распредѣленныя по разнымъ плоскостямъ.

Пинтуриккіо, напротивъ, довольствуется тѣмъ, что перегружаетъ картину массой подробностей. Онъ даже не имѣетъ никакого представленія о перспективѣ. Заднiй планъ у него не уходитъ вглубь, а возвышается надъ фигурами. То дѣтскій ли лепетъ остановившагося въ своемъ развитии ремесленника, ничего не знающаго о сдѣланныхъ великими кватрочентистами открытіяхъ? Или то сознательное возвращеніе къ архаическому стилю? Какъ показываютъ многія его картины, Пинтуриккіо былъ большимъ мастеромъ-техникомъ. И если онъ выдержалъ свои фрески въ такомъ примитивномъ стилѣ, то, очевидно, потому, что хотѣлъ имъ придать характеръ красиваго, стараго молитвенника.

Именно это стремленіе поддѣлаться подъ старыя миніатюры опредѣлило собой все творчество художника. Пріятную для глазъ зелень и фантастическія, образованныя скалами ворота, великолѣпныя зданія и блистающія рѣки—все смѣшиваетъ онъ на манеръ калейдоскопа, чтобы создалась та сказочная страна, о которой разсказываютъ пожелтѣвшія страницы старыхъ молитвенниковъ—Livres d'heures. Также и пестрыя, зеленыя, синія и красныя краски и сверкающій золотомъ орнаментъ должны способствовать тому, чтобы придать его фрескамъ золотой и красочный блескъ средневѣковыхъ миніатюръ.

Единственная его картина на античную тему изображаетъ цѣломудренную Пенелопу, сохраняющую, несмотря на настойчивость жениховъ, вѣрность далекому мужу. Обычно же онъ рисовалъ Мадоннъ, застѣнчивыхъ, русоволосыхъ дѣвушекъ, смиренно взирающихъ на стоящаго у нихъ на колѣняхъ Младенца Христа.

Приблизительно такія же Мадонны создавалъ и другой уроженецъ Умбріи, его современникъ, *Пьетро Перуджино*, и ими онъ стяжалъ себѣ міровую славу.

«Или вы думаете, что Марія шла съ крикомъ по улицамъ, когда скончался Ея Сынъ, и рвала волосы на головѣ и вела себя, какъ безумная? Нѣтъ, она шла за Сыномъ кроткая и смиренная. Она немного плакала и однако съ виду она не была печальна. Она была

грустна и вмѣстѣ радостна, вся погруженная въ тайны великой милости Бога!»

Эти слова, произнесенныя въ 1494 г. во время проповѣди въ великую пятницу Савонаролой, сдѣлались, повидимому, лейтмотивомъ Перуджино. Между тѣмъ, какъ Боттичелли и Филиппино Липпи стремились къ паѳосу въ духѣ барокко, Перуджино изображаетъ улыбку сквозь слезы. Между тѣмъ, какъ тѣ играли обычно fortissimo, онъ надписывалъ свои композиціи: dolce, mezza voce и adagio. Чѣмъ для художниковъ эпохи Медичи была античная древность, тѣмъ была для Перуджино аллегорія.

Когда Изабелла д'Эсте заказала ему картину для своей рабочей комнаты, то онъ взялъ не античный сюжетъ, какъ это сдѣлалъ Мантенья, творецъ Парнаса, а изобразилъ побѣду цѣломудрія надъ любовью. Не менѣе характеренъ для происшедшей подъ вліяніемъ Савонаролы въ области искусства перемѣны циклъ фресокъ, созданныхъ имъ въ 1499—1500 гг. для судебной залы гильдіи мѣнялъ въ Перуджіи. Правда, на потолкѣ носятся античные боги, а внизу на стѣнахъ изображены греческіе и римскіе герои. И однако все произведеніе въ его совокупности ни что иное, какъ аллегорія въ духѣ доминиканскаго искусства XIV в.

Средніе вѣка привыкли видѣть въ Ветхомъ Завѣтѣ подготовительную ступень, ведущую къ Новому. Продолжая развивать эту идею, средневѣковые люди пытались доказать, что наиболѣе выдающіеся дѣятели язычества знали о существованіи царствія Божьяго. Такъ, уже аѳонская книга художниковъ упоминаетъ вслѣдъ за ветхозавѣтнымъ пророкомъ о герояхъ и мудрецахъ Эллады, предсказавшихъ появленіе на землѣ Христа. Проводилась параллель между героями Ветхаго Завѣта и среднихъ вѣковъ съ одной стороны и языческими воинами—съ другой, между ветхозавѣтными пророками и языческими поэтами. Гекторъ, Александръ Великій и Юлій Цезарь служили параллелью къ Іисусу Навину, Давиду и Іудѣ Маккавею. Въ фресковомъ циклѣ Перуджино эта средневѣковая идея нашла новую обработку. Небо символизировано въ видѣ семи планетъ, изображенныхъ, по словамъ Вазари, такъ, какъ ихъ писали въ старину. Внизу рядомъ поставлены сивиллы, пророки и античные герои. Надъ головами каждой группы, состояшей изъ трехъ лицъ, царитъ, какъ въ Испанской капеллѣ, какая-нибудь добродѣтель: умъ, мужество, справедливость, умѣренность.

Все это лишь вступленіе къ евангельскимъ сценамъ, украшающимъ главную стѣну,—къ рожденію Христа и поклоненію Младенцу. Архаической торжественностью вѣетъ и отъ самого стиля фресокъ. Возникшія въ 1499 г., онѣ ближе къ Орканьѣ, чѣмъ къ Синьорелли и Гирландайо. Искусство кватроченто, первоначально столь жизнерадостное, уходило подъ сѣнь среднихъ вѣковъ, пыталось вдохнуть новую утонченную жизнь въ стиль сильной вѣрой эпохи.

Почти всѣ остальныя картины Перуджино изображаютъ Марію Дѣву. Какъ ни разнообразны отдѣльныя сцены, настроеніе въ нихъ одно и то же: скорбь, обвѣянная мечтательностью, улыбка сквозь

слезы. Обыкновенно Марія сидитъ съ ребенкомъ на рукахъ въ глубокой задумчивости, точно ея мысли гдѣ-то далеко-далеко. Или она склоняетъ колѣни передъ новорожденнымъ съ блаженствомъ, смѣшаннымъ съ грустью, точно ея радость затуманена предчувствіемъ грядущей судьбы. Или она скорбно улыбается, когда въ воздухѣ въ честь ея ангельскій квартетъ поетъ хвалебный гимнъ. Или она складываетъ на груди руки, исполненная чувства благодарности, когда къ ней подходитъ ангелъ Благовѣщенія, а Богъ-Отецъ, несомый архаической мандорлой, смотритъ внизъ на нее. Или она приближается неслышно, какъ привидѣніе, къ Св. Бернару, который, нисколько не пугаясь, спокойно поднимаетъ руку, словно желая привѣтствовать давно жданную гостью.

Очень часто воспроизводилъ Перуджино и Распятіе—въ церкви Сантъ-Агостино въ Сіенѣ, въ церкви Кальца во Флоренціи,—прекраснѣе же всего въ картинѣ, написанной имъ въ 1492—96 гг. для церкви Санта Марія Маддалена деи Пацци. Три арки раздѣляютъ стѣну. Въ средней части стоитъ среди тихаго безлюднаго пейзажа крестъ, на которомъ распятъ Спаситель. Не слышно ни крика, ни громкихъ словъ,—друзья Христа погружены въ сосредоточенно-созерцательное настроеніе. Надъ пейзажемъ царитъ торжественное безмолвіе. Не шелохнется листъ.

Среди такой же тишины происходитъ и положеніе во гробъ. На соотвѣтствующихъ картинахъ Боттичелли тѣла извиваются отъ съѣдающаго ихъ горя. Знаменитая картина Перуджино въ галлереѣ Питти—не болѣе, какъ проникнутая скорбью сцена прощанія, тихое богослуженіе душъ. У Боттичелли Марія падаетъ въ обморокъ. Здѣсь она склоняется надъ умершимъ, точно тихо что-то Ему нашептывая. Остальные стоятъ, неслышно бормоча молитвы, погруженные въ скорбное раздумье. Подобно тому, какъ эта тема воспроизведена имъ безъ дикаго паѳоса, такъ чужда бурнаго ликованія картина, изображающая Вознесеніе Маріи. Устало повернувъ головы, смотрятъ апостолы, поставленные рядкомъ, вверхъ туда, гдѣ виднѣется несомая серафимами Воскресшая, привѣтствуемая музыкой сидящихъ на облакахъ ангеловъ. Граціозное положеніе фигуръ, наивно нарисованныя облака, симметрическій распорядокъ—все доказываетъ, что художникъ сознательно стремился вызвать архаическое впечатлѣніе въ духѣ треченто.

На подобные трюки Перуджино мастеръ. Обратите вниманіе на готическія мандорлы и густые золотые ореолы вокругъ головы святыхъ; обратите вниманіе на то, какой архаичный эффектъ получается отъ того, что на картинѣ Распятія къ кресту пригвождено не тѣло, а деревянная скульптура, при чемъ рядомъ съ крестомъ помѣщены солнце и луна въ видѣ человѣческихъ лицъ. Въ особенности же обратите вниманіе на то, какъ онъ достигаетъ торжественнаго впечатлѣнія при помощи простой симметріи. На всѣхъ его картинахъ—главными примѣрами могутъ служить Sposalizio (Обрученіе) и Передача ключей Петру—не только лѣвая сторона вполнѣ соотвѣтствуетъ правой, онѣ къ тому же раздѣлены геометрически-точно на верхнюю и ниж-

нюю часть. Прямая линія отдѣляетъ торжественно землю и небо. Благодаря такой компановкѣ онъ сумѣлъ придать своимъ произведеніямъ что-то архаически неподвижное, что-то іератическое въ духѣ мозаичной живописи.

Со всѣми этими чертами соединяется у Перуджино чисто современное пониманіе разлитаго въ пейзажѣ настроенія. Мимо фигуръ вы смотрите обыкновенно на мягко очерченныя долины съ волнообразными холмами, серебристыми ручейками и тоненькими деревцами, листья которыхъ точно дрожатъ отъ холода. Все дышитъ скорбнымъ лиризмомъ. Другими словами: художникъ твердой рукой скомпоновалъ и пейзажъ такъ, какъ того требовало настроеніе, проникающее самую тему. Между тѣмъ, какъ у кватрочентистовъ самая тема и служащій для нея фономъ пейзажъ только очень рѣдко звучали единымъ аккордомъ, у Перуджино и пейзажъ одухотворенъ. Фигуры людей лишены всего тяжеловѣснаго, всего тѣлеснаго, стали духомъ. Потому позади нихъ поднимаются совсѣмъ нѣжныя деревца съ тоненькими стволами, и дрожа качаются въ воздухѣ ихъ тонкія вѣтки, едва покрытыя первой зеленью.

На картинахъ, изображающихъ положеніе во гробъ, друзья Христа стоятъ въ торжественно спокойныхъ позахъ. Съ этимъ настроеніемъ какъ нельзя лучше гармонируетъ торжественная даль долины, гдѣ происходитъ самая сцена. Даже и освѣщеніе обыкновенно выбрано такое, которое лучше всего отвѣчаетъ настроенію сюжета. Въ особенности мастерски использовалъ онъ для своихъ картинъ меланхолію вечера, когда тихо на горизонтѣ скрывается солнце.

Несмотря на обворожительную прелесть, нерѣдко исходящую отъ его картинъ, нельзя не сознаться, что все это по существу не болѣе, какъ манерность. Наше отношеніе къ старымъ мастерамъ существенно опредѣляется всегда путями, по которымъ идетъ искусство нашихъ дней. Когда въ концѣ XIX в. мы увлекались англійскими прерафаэлитами, мы были готовы погружаться и передъ картинами Перуджино въ сладко-грустное созерцаніе. Обворожительной казалась намъ эта дѣвичья фигура Маріи съ свѣтло-русыми волосами и свѣтлоголубыми глазами, очаровательными казались намъ эти юные святые, которые точно раскачиваются на пальцахъ ноги, выставляя впередъ одно бедро, и походятъ скорѣе на переодѣтыхъ дѣвушекъ. Намъ казалось изысканно-своеобразнымъ, что на картинахъ Перуджино слышится только шопотъ, что все окутано такимъ тихо-скорбнымъ настроеніемъ.

Нынѣ эта полоса уже лежитъ въ прошломъ. Мы теперь знаемъ, что ни міровая скорбь, ни сентиментальность не въ силахъ создать что-нибудь новое и великое. А потому мы стали равнодушны и къ тому, что даетъ намъ Перуджино. Мы готовы отдать ему должное въ томъ смыслѣ, что онъ сумѣлъ придать идеалу красоты XIV в. болѣе утонченное выраженіе, готовы признать, что извѣстныя настроенія францисканской эпохи получили у него свое классическое воплощеніе. Но мы не можемъ отдѣлаться отъ мысли, что его произведенія—какъ нѣкоторыя головки Габріэля Макса—стоятъ на той опасной грани, гдѣ кончается искусство и начинается рыночное мастерство.

Точно безумцы, come matti—по словамъ Вазари—увлекались люди твореніями Перуджино. И когда онъ понялъ, чего отъ него требуетъ публика, онъ принялся создавать сентиментальныя вещи фабричнымъ путемъ. Съ вычурной рутиной повторялъ онъ: глаза голубиные, ротики острые, нагія ноги, раскачивающіяся на пальцахъ. Изображаетъ ли онъ Марію или Себастіана, Марію Магдалину или Бенедикта, Катона или Александра Великаго,—всѣ они похожи другъ на друга. Нѣжно-томный взоръ, дѣлающій часто несносными головки Гвидо Рени и Карло Долчи, повторяется уже у Перуджино съ утомительнымъ однообразіемъ. А если вспомнить, что въ исторіи искусства былъ когда-то такой художникъ, какъ Рубенсъ, то вся эта безсильная, приторная мазня кажется и совсѣмъ ничтожной.

Въ основѣ каждой эпохи лежитъ однако одна господствующая нотка. И потому въ твореніяхъ большинства другихъ художниковъ этого періода слышится та же мягко-сентиментальная нотка, то же отсутствіе бодрой дѣятельности, то же мечтательное раздумье.

Франческо Франчьа изъ Болоньи вращался въ кругу тѣхъ же сюжетовъ, какъ и Перуджино. Онъ изображалъ Мадонну и Святое Семейство, поклоненіе Младенцу и бесѣды на святыя темы. Какъ у Перуджино, голова Мадонны покрыта большимъ платкомъ матроны; какъ на картинахъ умбрійскаго художника, вокругъ трона стоятъ тихіе мечтатели. Къ Перуджино Франчьа относится приблизительно такъ, какъ Лоренцо Креди къ Боттичелли. Это значитъ: онъ не такъ слабосиленъ, зато и менѣе одухотворенъ. Марія, у Перуджино отличающаяся эѳирной нѣжностью, у него имѣетъ полное, круглое лицо. Скорбная дрожь Перуджино переходитъ у него въ грустную кротость, элегическій Weltschmerz—въ флегматическую покорность. Не столь одухотворенъ, не столь лириченъ у него и пейзажъ. Мягкая волнистая линія холмовъ уступила мѣсто горамъ, тонкія деревца, дрожащими вѣтками качающіяся въ воздухѣ, уступили мѣсто крѣпкимъ стволамъ.

Производитъ впечатлѣніе разжиженнаго Перуджино и первый учитель Рафаэля, *Тимотео Вити*. Ему принадлежитъ находящаяся въ Миланѣ картина, воспроизводящая тему Благовѣщенія въ духѣ Conceptio immaculata, въ Феррарѣ—Марія Магдалина, изображенная въ видѣ наивной пастушки, кающейся въ пещерѣ. Дальше всего онъ зашелъ въ этомъ манерномъ стремленіи поддѣлаться подъ старину въ хранящейся въ Феррарѣ картинѣ Вознесенія Маріи Египетской, гдѣ надъ нѣжнымъ пейзажемъ въ духѣ Перуджино носится архаичная мандорла съ двумя симметрически разставленными ангелами.

Даже феррарскіе художники, въ первой половинѣ вѣка еще такіе суровые, вступаютъ теперь на этотъ путь чувствительности. Слабосильные, кроткіе мужчины и застѣнчиво-робкія женщины, знающіе только заглушенныя чувства, только кротко-снисходительные жесты, живутъ эстетической жизнью среди тихо-нѣжнаго пейзажа. Робко склонивъ голову, они скорѣе парятъ, чѣмъ идутъ по землѣ, отличаясь манерной граціей—иное поколѣніе, чѣмъ героически-мощное, сурово-угловатое, увѣковѣченное въ картинахъ Туры и Коссы.

Въ чувствительныхъ, граціозно-искусственныхъ изображеніяхъ Мадонны, принадлежащихъ кисти *Лоренцо Косты*, вы смотрите мимо трона на умбрійскій пейзажъ съ дрожащими деревцами Перуджино. На Благовѣщеніи въ Санъ-Петроніо въ Болоньѣ онъ заимствовалъ у Франчьа мотивъ Маріи, прогуливающейся въ задумчивости среди тихой колоннады. На картинѣ, изображающей дворъ Изабеллы д'Эсте, поэты и музыканты отдыхаютъ рядомъ съ аллегорическими женскими фигурами среди пейзажа, похожаго на мечту.

Въ своихъ болѣе позднихъ Мадоннахъ *Эрколе Гранди* сохранилъ еще свойственную старымъ феррарцамъ страсть къ украшеннымъ медальонами и пластическими барельефами тронамъ. Тѣмъ не менѣе его Марія и его святые отличаются той же лирической скорбью, какъ фигуры Перуджино. А его Св. Георгій, мчащійся навстрѣчу дракону, не болѣе, какъ изящный мечтательный пажъ. Толпятся вокругъ трона Маріи одни только похожіе на дѣвушекъ юноши и кроткіе старцы также и на картинахъ *Бьанки*.

Иначе преломлялось церковное настроеніе въ Миланѣ.

Уже о *Винченцо Фоппѣ*, котораго обычно ставятъ во главу миланскаго искусства, вы не скажете, что онъ ученикъ Мантеньи. Хотя онъ и украсилъ одну капеллу въ церкви Сантъ-Эйсторджіо по принципу плафонной живописи Мантеньи, но какъ эта картина, такъ и мученичество Св. Себастіана производятъ не сурово-падуанское, а мягко-умбрійское впечатлѣніе. *Дзенале* и *Буттиноне* отличались первоначально нѣкоторой мужиковатой, вульгарной тяжеловатостью. Подобно старымъ феррарцамъ, они любили некрасивыя лица и судорожно сведенные члены. А съ этимъ суровымъ реализмомъ соединялась у нихъ какая-то неподвижная статуарность. Изъ роскошныхъ мраморныхъ троновъ и медальоновъ съ головами римскихъ императоровъ, изъ нагихъ амуровъ и величавыхъ гирляндъ составляли они свои картины. Потомъ и они стали мечтательными и чувствительными. Среди чарующаго сельскаго пейзажа отдыхаютъ съ ребенкомъ блѣдныя Маріи.

Рафинированно-архаичное впечатлѣніе производитъ *Донато Монторфано*. Его Св. Георгій въ Брешіи является кроткимъ юнымъ святымъ, мчащимся на деревянной лошади, при чемъ уздечка коня и оружіе всадника украшены пластически разработаннымъ золотымъ орнаментомъ. *Амбруоджьо Боргоньоне* принято называть сѣверо-итальянскимъ Фьезоле. Уже одинъ этотъ эпитетъ указываетъ на то, что проникающее его картины настроеніе такое же архаичное, такое же благочестиво-созерцательное. Подобно тому, какъ Фьезоле украсилъ монастырь Санъ-Марко, Боргоньоне расписалъ фресками Чертозу около Павіи. Трудно не поддаться очарованію этого произведенія, тѣмъ болѣе, что отъ него вѣетъ какъ бы духомъ нѣмецкой романтики.

Боргоньоне отнюдь не эпигонъ среднихъ вѣковъ. Простота Фра Анджелико становится у него рафинированностью. Но именно какъ художникъ, извлекавшій изъ прошлыхъ стилей ихъ квинтэссенцію, сумѣлъ онъ придать своимъ твореніямъ такой средневѣковый характеръ, такой пикантный привкусъ увядшей культуры. Безсильны фигуры. Передъ нами только кроткіе юноши, блѣдныя дѣвушки и со-

зерцательно настроенные старцы, люди, не только не умѣющіе дѣйствовать, но даже потерявшіе въ тиши монастырской кельи способность говорить. Безсильны и краски. Все погружено въ нѣжный, серебристый тонъ.

Съ особенной рафинированностью выдерживаетъ онъ свои картины въ строго готическихъ линіяхъ. Точно онъ задавался цѣлью вызвать впечатлѣніе старой живописи на стеклѣ, построенной также не на подобіе треугольника, а въ зависимости отъ требованій стройно вверхъ стремящагося готическаго стиля по образцу прямыхъ вертикальныхъ линій. Этимъ объясняется, почему его фигуры не дѣлаютъ размашистыхъ жестовъ, и почему Младенецъ Христосъ сидитъ на колѣняхъ Маріи въ такой прямой позѣ. Этимъ же объясняется, почему одѣянія у него всегда ложатся вертикальными, параллельными складками, почему изъ всѣхъ цвѣтовъ онъ отдаетъ предпочтеніе стройной лиліи, или почему на картинѣ Распятія волосы Маріи Магдалины падаютъ на ея плечи такими прямыми прядями.

Даже волнистый орнаментъ Ренессанса получилъ подъ его кистью негибкія формы ампира. Присмотритесь хотя бы къ изображающей Св. Амвросія картинѣ въ Чертозѣ. Нѣтъ никакихъ арокъ. Видны одни лишь квадратныя окна и вертикально поднимающійся тронъ, завершающійся горизонтальнымъ архитравомъ. Вертикально держитъ Марія лилію въ рукѣ, а Амвросій—епископскій жезлъ. Вертикально держатъ оба юныхъ святыхъ свои гибкіе мечи. Фигуры не дѣлаютъ никакихъ движеній. Амвросій изображенъ фронтально, оба святыхъ—рѣзкими профилями. Или возьмите хранящееся въ Лондонѣ Обрученіе Екатерины съ Младенцемъ Христомъ. Тронъ состоитъ изъ однѣхъ прямыхъ линій. Въ прямой позѣ сидитъ Марія, въ прямой позѣ стоитъ на ея колѣняхъ Христосъ. Волосы Маріи ниспадаютъ совершенно вертикально, а стоящія рядомъ съ ней двѣ женщины держатъ въ рукахъ совершенно прямыя лиліи и пальмы.

Трудно, конечно, объяснить, почему прямыя линіи производятъ впечатлѣніе торжественности. Но именно впечатлѣніе торжественности одинаково навѣваютъ на насъ какъ картины Боргоньоне, такъ и священная роща Бёклина. Здѣсь сознательно пущенъ въ ходъ тотъ самый перпендикулярный стиль, который отличаетъ, напр., въ XIX в. картины Бернъ Джонса.

Слѣдуетъ упомянуть также о той особой ловкости, съ которой онъ выбираетъ подробности и украшенія. Большую роль играютъ песочные часы, молитвенники и бѣлые цвѣты. Присоедините сюда еще рафинированный вкусъ, съ которымъ пейзажъ приспособленъ къ настроенію фигуръ. Сама природа стала какъ бы стоящимъ въ сторонѣ отъ міра монастыремъ, гдѣ царятъ тишина и созерцательность. Въ тихомъ уединеніи точно слышится звонъ церковныхъ колоколовъ. Словомъ, если бы его знали наши «назарейцы», онъ былъ бы имъ чрезвычайно симпатиченъ своей дѣланной наивностью и немощной мечтательностью. Сказочные принцы и изящные пажи Боргоньоне въ самомъ дѣлѣ вновь встрѣчаются на картинахъ Штейнле. Молодой блѣдный діаконъ на картинѣ въ Чертозѣ, изображающей Св. Сира, является—какъ и самъ

Боргоньоне—прообразомъ того «отшельника, любителя искусства», который жилъ въ воображенiи Вакенродера. Боргоньоне воспроизводилъ средние вѣка такъ, какъ въ эпоху Фюриха и Тика представляли себѣ вѣкъ миннезингеровъ.

Теченiе захватило даже языческую Мантую. Побѣда цѣломудрiя надъ любовью Перуджино была написана для маркграфини Изабеллы д'Эсте, и даже самъ Мантенья, археологъ Мантенья, дожившiй до 1506 г., вступилъ на склонѣ лѣтъ на путь этого христiанскаго искусства. Вѣдь Савонарола проповѣдывалъ и на сѣверѣ Италiи. Слышалъ ли его Мантенья? Или волны новаго религiознаго подъема дошли до него лишь косвенно? Отъ послѣднихъ лѣтъ его жизни сохранились странныя данныя. Мантенья ударился въ благочестiе, выстроилъ себѣ часовню и молился здѣсь ежедневно, какъ кающiйся отшельникъ. Самый блестящiй предметъ своей коллекцiи, античный бюстъ Фаустины, онъ предлагаетъ купить маркграфинѣ. А его послѣднiя произведенiя также свидѣтельствуютъ о перемѣнѣ, происшедшей тогда въ итальянскомъ искусствѣ.

Какъ въ творчествѣ Боттичелли, такъ и въ данномъ случаѣ переломъ сказался прежде всего въ томъ, что мѣсто античныхъ сюжетовъ заняли аллегорiи. Въ особенности написанная для Изабеллы д'Эсте картина изгнанiя Порока Цѣломудрiемъ и Мудростью представляетъ своеобразное pendant къ Клеветѣ, взведенной на Апеллеса, картинѣ, созданной Боттичелли. Во всемъ чувствуется что-то лихорадочное, что-то встревоженное. Въ воздухѣ появляется небесная группа, не имѣющая никакого отношенiя къ основной темѣ. А завершилось творчество Мантеньи не античными, а христiанскими изображенiями, картинами, проникнутыми настроенiемъ прямо противоположнымъ тому, которымъ дышали творенiя его языческаго перiода.

Въ пору увлеченiя древностью Мантенья приковалъ Св. Себастiана къ античнымъ развалинамъ, при чемъ греческая надпись должна была выставить его, какъ эллина. На одной гравюрѣ онъ уже прямо превратилъ святого въ греческаго эфеба. Лѣвое бедро выступаетъ впередъ мягкимъ contraposto, ни одна рана не безобразитъ его прекраснаго тѣла. На картинѣ въ коллекцiи Франкетти въ Венецiи красивый юноша сталъ, напротивъ, истомленнымъ страдальцемъ, лицо котораго прожжено мучительной скорбью. Надпись гласитъ: Nil nisi divinum stabile est, cetera fumus—«Неизмѣнно лишь Божество, все прочее дымъ».

Когда раньше Мантенья изображалъ Мадоннъ или Положенiе во гробъ, то онъ былъ далекъ отъ всякаго сентиментальнаго лиризма. Его привлекала бронзовая красота могучихъ тѣлъ, пышность мраморныхъ троновъ и гирляндъ изъ плодовъ, каменистый, гранитный характеръ пейзажа. Младенецъ Христосъ стоитъ въ видѣ красиваго нагого putto на колѣняхъ матери съ поистинѣ праксителевскимъ contraposto. Хранящаяся въ Копенгагенѣ «Pietà» представляетъ собой со вкусомъ выполненный этюдъ драпировки. На мраморномъ сарко-

фагѣ сидитъ Христосъ. Покрывающая нижнюю часть тѣла одежда выдержана въ безукоризненномъ стилѣ эллинскихъ облаченій.

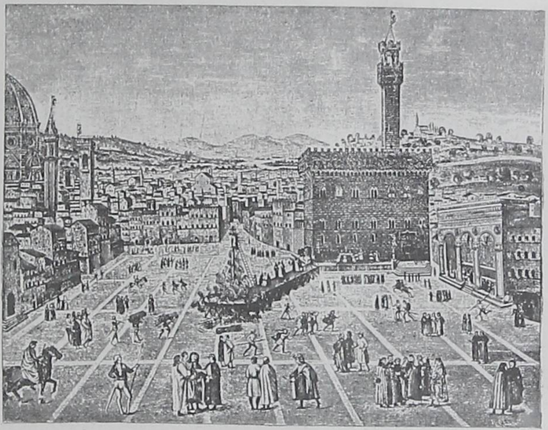
Въ произведеніяхъ, заключительнымъ аккордомъ завершающихъ его творчество, фигуры получаютъ уже оттѣнокъ мягкости, кротости, меланхолической задумчивости, или въ нихъ вдругъ прорвется съ внезапной неожиданностью страстный паѳосъ. Цвѣты и растенія еще усиливаютъ церковный характеръ картинъ. Такъ напр., на Мадоннѣ della Vittoria въ Луврѣ вздымается бесѣдка-ниша изъ мощныхъ гирляндъ въ духѣ «Мадонны съ пальмами» Боттичелли. Марія, блѣдная дѣвушка, простираетъ, точно защищая, руку надъ стоящимъ на колѣняхъ герцогомъ, глядящимъ на нее съ чувствомъ глубокаго благоговѣнія. Христосъ благословляетъ. Вокругъ трона стоятъ уже не прежнія угрюмыя, бронзовыя фигуры, а мечтательныя, нѣжныя существа, русокудрыя и голубоглазыя. Іоаннъ съ крестомъ въ рукѣ указываетъ на Младенца. На барельефѣ на цоколѣ трона изображено грѣхопаденіе. Пугливымъ ребенкомъ, благословляющимъ механическимъ движеніемъ руки, является на картинѣ въ Палаццо Тривульціо Младенецъ Христосъ, такъ радостно распѣвавшій пѣсни вмѣстѣ съ ангелами когда-то на запрестольномъ образѣ въ Санъ Дзено. А на возникшей одновременно гравюрѣ Марія прижимаетъ къ себѣ ребенка въ порывѣ мучительнаго страха.

Фигуры стоящихъ у трона святыхъ на хранящейся въ Лондонской Національной галлереѣ картинѣ отличаются, правда, пластической мощью, но, быть можетъ, не случайность, что изображены именно Іоаннъ и Магдалина, представители аскетизма и покаянія. Младенецъ Христосъ и здѣсь благословляетъ, а Марія, раньше величественно-неподвижная, стала худенькой, блѣдной дѣвочкой, мечтательно, точно во снѣ, глядящей вдаль неподвижными глазами. Платокъ матроны покрываетъ ея голову. Простотой отличается и ея костюмъ. Вспоминается donna umile Боттичелли. Какъ разъ въ то время, когда послѣдній создавалъ свое дышащее паѳосомъ скорби Положеніе во гробъ (въ мюнхенской Пинакотекѣ), писалъ и Мантенья картину на тотъ же сюжетъ. Нѣтъ никакого сомнѣнія: его занимала и проблема перспективы, когда онъ творилъ это удивительное изображеніе мертваго тѣла Христа. Ему хотѣлось изобразить это тѣло въ такомъ сокращеніи, чтобы взоръ падалъ мимо пятокъ прямо на грудную клѣтку и на пустыя впадины глазъ. И однако вмѣстѣ съ тѣмъ отъ этихъ зіяющихъ ранъ, отъ этихъ двухъ старухъ съ сведенными горемъ лицами, отирающихъ плащемъ льющіяся слезы, вѣетъ чѣмъ-то ужаснымъ, душу раздирающимъ.

Еще патетичнѣе возникшая одновременно гравюра. Въ бѣшенномъ горѣ склоняется Магдалина надъ трупомъ, безъ чувствъ падаетъ около него Марія, какъ безумный выкрикиваетъ свою скорбь Іоаннъ. Крупными буквами написано на гробу: Humanis generis redemptori. «Искупителю человѣческаго рода». Именно Ему, искупителю человѣчества, посвящена и послѣдняя гравюра Мантеньи.

Выйдя изъ могилы, стоитъ Христосъ съ побѣднымъ знаменемъ между Андреемъ и Лонгиномъ. Андрей, съ спокойной самоувѣренно-

стью держащій въ рукѣ крестъ—святой художника. А римскій воинъ, такъ низко склонившій голову, приближающійся къ Христу робко, какъ блудный сынъ, съ молитвенно сложенными руками, онъ никто иной, какъ самъ старикъ Мантенья, сынъ Ренессанса, ищущій душевнаго мира въ религіи Христа. Въ этой гравюрѣ увѣковѣчена трагедія цѣлой жизни, трагедія цѣлаго вѣка, трагедія кватроченто, начавшагося такъ жизнерадостно, чтобы кончить средними вѣками, религіознымъ мистицизмомъ.



Сожженіе Савонаролы. (XV в., неизвѣстнаго художника).

Начало венеціанскаго искусства.

Левъ (Св. Маркъ) на Пьяцеттѣ, въ Венеціи.

Венеція, византійская Венеція, даже еще и не вышла тогда изъ мрака средневѣковья. Передъ разливавшимся въ началѣ XV в. по всей Италіи духомъ Ренессанса она съ самаго начала закрыла свои ворота.

Необходимо помнить: Венеція уже имѣла свою старую, вѣковую культуру. Уже въ IX в. здѣсь принялись за постройку храма Св. Марка, этой золотомъ сверкающей церкви, которая должна была пышностью превзойти даже Св. Софію въ Царь-Градѣ. Такіе старые, культурные центры обычно очень консервативны въ своихъ убѣжденіяхъ. Между тѣмъ, какъ юные города, которымъ не приходится порывать съ традиціей, такъ какъ ея нѣтъ, отваживаются броситься въ объятія новизны, старые придерживаются традиціи, какъ святого завѣта.

Для XV в. Флоренція и Венеція то же, что Парижъ и Византія. Въ городѣ на берегу рѣки Арно церковное искусство превратилось уже въ XV в. въ гимнъ земной красотѣ. Подъ библейской этикеткой создавали Гоццоли и Гирландайо свои изображенія свѣтскаго общества. Другіе, въ родѣ Кастаньо и Уччелло, являются учеными, стремящимися научнымъ опытомъ вырвать у природы ея тайны. Третьи, наконецъ, какъ Піеро ди Козимо и Боттичелли, противополагали блѣднымъ мученикамъ христіанства свѣтлые, прекрасные образы греческихъ сказокъ.

Въ Венеціи въ эту эпоху еще царитъ средневѣковье. Торжественная важность и строгая величественность византійскаго стиля, его приверженность къ старымъ, прочно установленнымъ преданіемъ формамъ отвѣчали консервативному духу венеціанцевъ въ гораздо большей степени, чѣмъ искусство, стремившееся къ новизнѣ. Чѣмъ старое плохо? Quieta non movere!

Отвѣчали вкусамъ венеціанцевъ и красочная пышность, сверкающій блескъ византійской живописи. Вѣдь Венеція была большимъ магазиномъ, гдѣ продавались всѣ восточные товары. Всѣ эти пестрые, блестящіе предметы, привезенные съ востока: персидскіе ковры, алмазы съ ихъ мягкимъ блескомъ, сверкающія золотыя украшенія пріучили глаза венеціанцевъ къ самымъ рѣзкимъ красочнымъ эффектамъ. Пестрымъ мраморомъ были покрыты стѣны храма Марка, блестящей мозаикой украшены всѣ своды. Торжественный блескъ, строгое великолѣпіе мозаичной живописи храма Марка были и для XV в. высшимъ идеаломъ. Отъ картины требовали той же яркости красокъ, какая отличала мозаичную живопись. Художники должны были воспроизводить блескъ золота и алмазовъ, должны были создавать строгія фигуры, окруженныя пышнымъ орнаментомъ, фигуры, торжественно выдѣлявшіяся на таинственномъ, золотомъ фонѣ.

Вотъ почему венеціанскія картины кватроченто—не болѣе, какъ подражаніе мозаичной живописи.

Джьокопо дель Фіоре и *Микеле Джьамбоно* являются первыми представителями этого мозаичнаго стиля, перенесеннаго на картины. На ихъ картинахъ стоятъ въ золотыхъ облаченіяхъ святые, худыя фигуры, среди варварской архитектуры, отличающейся кричащей, ошеломляющей пышностью. Архимандриты и патріархи съ длинными бѣлыми бородами и строгими лицами судей поднимаютъ свои руки въ золотыхъ рукавахъ, благословляя колѣнопреклоненную паству. Еще въ 1430 г. въ итальянскомъ городѣ былъ живъ холодно-величественный духъ Византіи, то почти страшное и все же столь мощное искусство, которое отражаетъ въ своей мрачной неподвижности сознаніе силы старой, великой средневѣковой церкви.

На картинахъ *Антоніо Виварини* этотъ сурово-іератическій духъ облекается уже въ болѣе мягкія формы. Въ 1440 г. онъ вступилъ въ компанію съ нѣкімъ *Іоганнесомъ де Alemania*, повидимому изъ города Кёльна, зашедшимъ въ своихъ скитаніяхъ въ Венецію. Въ сотрудничествѣ съ нимъ онъ создалъ рядъ столь же торжественныхъ, сколько и нѣжныхъ картинъ. Тронъ Пресвятой Дѣвы стоитъ, какъ на соотвѣтствующихъ нѣмецкихъ изображеніяхъ, въ тихомъ, уединенномъ райскомъ саду, въ которомъ свили свои гнѣзда пестрыя птички. Если раньше фигуры казались застывшими типами мозаичной живописи, то теперь въ ихъ чертахъ больше психической жизни.

На хранящейся въ Музеѣ Польди Пеццоли въ Миланѣ картинѣ улыбающіеся ангелы вѣнчаютъ голову Маріи вѣнцомъ. Другіе играютъ на скрипкахъ и лютняхъ. Младенецъ Христосъ не благословляетъ, а играетъ плащемъ Матери, тогда какъ съ неба смотритъ внизъ съ добрымъ выраженіемъ лица Богъ-Отецъ.

Даже больше! Послѣ того, какъ оба художника сначала ограничивались торжественными изображеніями святыхъ, они перешли потомъ къ картинамъ повѣствовательнымъ. Нѣкоторыя, хранящіяся въ берлинскомъ музеѣ, рисуютъ сцены изъ жизни Маріи: ея рожденіе, обрученіе, приношеніе Младенца во храмъ и поклоненіе волхвовъ. Все проникнуто задушевнымъ лиризмомъ. Въ особенности тема поклоненія волхвовъ передѣлана въ привлекательную новеллу. Рядомъ съ неподвижно-строгими святыми стоятъ изящные пажи, напоминающіе Джентиле да-Фабріано. Впрочемъ, эти черточки граціозной и тихой прелести тонутъ въ общемъ, чисто византійскомъ ансамблѣ картинъ. Не отказался Антоніо Виварини и отъ роскоши пышнаго, золотого блеска. Какъ сказочные князья, покрыты всѣ фигуры золотомъ и алмазами. Пластически разработанный золотой орнаментъ и старинныя рамы съ крутыми готическими фронтонами, съ цвѣтами и вьющимися растеніями дополняютъ впечатлѣніе восточной пышности.

Присмотритесь хотя бы къ находящемуся въ Академіи въ Венеціи триптиху, изображающему Мадонну и четырехъ отцовъ церкви. Можно ли придумать нѣчто болѣе сверкающее? Вздымается зданіе въ странномъ стилѣ какой-то мавританской готики. Посрединѣ стоитъ обильно украшенный вьющимися растеніями тронъ. Подъ балдахиномъ, поддерживаемымъ ангелами, сидитъ съ книгой въ рукѣ Марія почти въ фронтальной позѣ. Уже Чимабуэ изображалъ ее, какъ мать, какъ donna umile. У Виварини она все еще гордая византійская императрица, окруженная своимъ придворнымъ штатомъ. Рядомъ съ святой группой стали, строго и угрожающе, мощные, похожіе на статуи, епископы въ золотыхъ митрахъ, съ сверкающими золотомъ коронами на головѣ и золотыми жезлами въ рукѣ. Въ этихъ картинахъ все еще живетъ аристократическій церемоніалъ венеціанской государственности, весь праздничный блескъ византійскаго культа.

Носитъ Марія корону, окруженъ ореоломъ Младенецъ Христосъ и на картинѣ въ музеѣ Польди Пеццоли. Густой, золотой орнаментъ окаймляетъ ея плащъ, такимъ же орнаментомъ въ изобиліи украшенъ тяжелый, массивный тронъ. Сверкаетъ золотомъ даже находящееся въ Берлинѣ поклоненіе волхвовъ. Ореолы, короны и скипетры, плащи и оружіе рыцарей, украшенія и утварь, даже уздечки лошадей и шпоры всадниковъ усѣяны пластическимъ, золотымъ орнаментомъ.

Антоніо Виварини умеръ въ 1470 г. Съ нимъ однако не кончилось еще это теченіе въ живописи, усматривавшее свою задачу въ подражаніи мозаичному искусству. Даже *Карло Кривелли*, работавшій до 1493 г., скорѣе принадлежитъ эпохѣ до Джьотто, эпохѣ Чимабуэ, чѣмъ кватроченто. Обычно послѣдней фазой отмирающихъ старыхъ культуръ является выступленіе упадочниковъ, позволяющихъ себѣ артистическую игру съ старыми формами, извлекающихъ изъ старыхъ чувствъ матеріалъ для пикантныхъ настроеній. Такъ античная пластика стала въ послѣдній періодъ своего существованія манерно-архаичной. Творецъ статуи шествующей Діаны въ музеѣ въ Неаполѣ пытался искусственно придать фигурѣ примитивную угловатость и похожую на гримасу улыбку художниковъ эгинскаго періода.

Джьованни Беллини: *Венеціанскій дожъ.*

Такимъ же упадочникомъ, сознательно выбиравшимъ изъ сокровищницы средневѣковаго искусства самое изысканное, самое граціозное, чтобы изъ него создать свой странный стиль, былъ и Кривелли, манерность котораго какъ нельзя болѣе по нутру тѣмъ, кто ищетъ по картиннымъ галлереямъ вкусныхъ лакомствъ. Въ романѣ Гюйсманса «A rébours» встрѣчается сцена, гдѣ герой, герцогъ des Esseintes, покрываетъ золотой глазурью черепъ черепахи и украшаетъ его затѣмъ дрогоцѣнными камнями. Потомъ онъ ставитъ ее на восточный коверъ и восхищается блестящимъ, красочнымъ пятномъ.

Картины Карло Кривелли похожи на эту позлащенную черепаху. Онѣ производятъ впечатлѣніе отталкивающее и восхитительное, отвратительное и ошеломляющее, такъ много въ нихъ сверкающаго металлическаго блеска и ледяного черепашьяго холода. Въ духѣ мозаичной живописи среднихъ вѣковъ онъ перегружаетъ свои картины блестящимъ богатымъ орнаментомъ, выдержаннымъ—въ особенности ключи и короны—въ компактномъ стилѣ барельефа. Подобно средневѣковымъ представителямъ мозаичной живописи, онъ опьяняется при видѣ блестящихъ тканей, сверкающихъ драгоцѣнныхъ камней, при видѣ чисто матеріальнаго великолѣпія.

Тронъ, на которомъ возсѣдаетъ Марія, часто изображенъ нелѣпо. На ручкахъ кресла стоятъ высокіе подсвѣчники въ видѣ сфинксовъ съ лицами старухъ. Платье Маріи—напр., на картинахъ, хранящихся въ Веронѣ и Будапештѣ,—часто трактовано такъ, какъ будто состоитъ изъ золота. Въ ея волосахъ сверкаетъ не только корона, но и діадема изъ жемчуга, а около шеи—блестящая застежка. Носитъ браслеты и жемчужныя нити и Младенецъ Христосъ, прижимающій къ себѣ пеструю птичку или старающійся схватить ключъ Св. Петра. Въ тройныхъ коронахъ святыхъ переливаютъ огнемъ драгоцѣнные камни. Рама украшена орнаментомъ, ошеломляющимъ своимъ богатствомъ.

Ему мало нагромождать эпитрахили, золотыя ризы, парчевые стихари, усѣять епископскіе жезлы святыхъ и церковныя модели въ ихъ рукахъ прозрачнымъ жемчугомъ, сверкающимъ острымъ блескомъ стекла. Даже тамъ, гдѣ казалось бы не мѣсто такимъ предметамъ, напр. на саркофагѣ, въ которомъ покоится Христосъ, вы видите восточные ковры и странные драгоцѣнные камни: смарагды и рубины, топазы и аметисты, переливающіе холоднымъ то красно-синимъ, то зеленымъ блескомъ. Не менѣе драгоцѣнныхъ камней любитъ онъ сверкающія произведенія ювелирнаго искусства, очарованіе стройныхъ чашъ и сосудовъ, хранящихъ гостію, дароносицы изъ позолоченной мѣди въ византійскомъ стилѣ, вороненные ножи съ рункой изъ слоновой кости съ перламутровой инкрустаціей, драгоцѣнные приборы съ выгравированнымъ орнаментомъ и старыя, серебромъ украшенныя книги. Даже пестрое оперенье птицъ, въ особенности павлиновъ, хвость которыхъ переливаетъ золотымъ и зеленымъ, синимъ и серебрянымъ блескомъ, должно содѣйствовать пышному богатству картинъ.

Такое же средневѣковое впечатлѣніе, какъ варварская пышность красокъ, производитъ и рисунокъ, поддѣланный подъ старину. У Маріи миндалевидные глаза, прямой носъ и костлявые пальцы, зна-

комые намъ по византійскимъ картинамъ треченто. Напыщенна, какъ у Чимабуэ, ея поза, мертвецки блѣденъ цвѣтъ лица. Изъ рукавовъ выглядываютъ худыя, до локтя обнаженныя руки съ узкой худой кистью. Между тѣмъ, какъ на другихъ алтарныхъ картинахъ эпохи дарители стоятъ на колѣняхъ въ центрѣ событія, почти въ человѣческій ростъ, Кривелли возвращается къ средневѣковому обычаю и помѣщаетъ ихъ въ сторонѣ отъ главнаго сюжета въ видѣ пигмеевъ. Примѣромъ можетъ служить, напр., картина въ Латеранѣ, гдѣ даритель-заказчикъ, священникъ, стоитъ передъ Маріей на колѣняхъ, ростомъ не выше карлика.

Безъ всякой внутренней связи находятся на картинахъ Кривелли рядомъ съ византійскимъ элементомъ элементы падуанской и умбрійской живописи. Сладостная нѣжность его Мадоннъ часто напоминаетъ Джентиле да-Фабріано. Порой онъ приближается къ мистикамъ треченто, изображая, напр., Христа-Младенца символически—при помощи удочки—какъ ловца людей, или вдаваясь въ самые странные аллегорическіе намеки. Такъ, на одной изъ его картинъ къ Младенцу-Христу подходятъ три мальчика съ терновымъ вѣнцомъ, копьемъ, гвоздями и крестомъ, на другой сторонѣ дѣти воспроизводятъ сцену бичеванія, а на верхушкѣ колонны, около которой стоитъ Младенецъ-Христосъ, сидитъ пѣтухъ—намекъ на измѣну Петра.

Иногда въ картинахъ Кривелли чувствуется даже какъ бы нидерландская нотка, именно въ томъ способѣ, какъ онъ устраиваетъ цѣлый міръ nature morte изъ кувшиновъ и подсвѣчниковъ, тарелокъ и стакановъ, ковровъ и подушекъ, бутылокъ и вазъ. Не мало венеціанцевъ владѣли нидерландскими картинами. У нидерландцевъ онъ и заимствовалъ увлеченіе деталями, павлинами и куропатками, которыхъ онъ помѣщаетъ въ разныхъ мѣстахъ картины, или крикливымъ рисункомъ ковровъ, который онъ воспроизводитъ съ тщательной точностью. Поклоненіе волхвовъ происходитъ у него въ той же обстановкѣ, въ какую его перенесъ бы и нидерландецъ, а именно въ крытой соломой деревенской хатѣ. На полкѣ стоятъ подсвѣчники, бутылки и оловянныя тарелки. Неповоротливый пастухъ, котораго въ хату вводитъ ангелъ, точно вышелъ съ картины Кранаха. На изображающей Благовѣщеніе картинѣ взоръ падаетъ мимо богатого дворца въ уютную комнату. Постель приготовлена для сна. У рѣшетчатаго окна стоитъ горшокъ съ цвѣтами. На полкѣ разставлены бутылки, книги, ящички и подсвѣчники. Можно было бы говорить о нидерландскомъ уютѣ, если бы только не сказалось тутъ же его заимствованное изъ мозаичной живописи увлеченіе сверкающимъ блескомъ, побудившее его повсюду на балюстрадахъ помѣстить восточные ковры или павлиновъ, распускающихъ свои переливающія всѣми красками крылья.

Жесткіе, дѣтскіе типы и печальныя старухи Кривелли напоминаютъ въ свою очередь падуанцевъ, Скьавоне и Цоппо. Въ падуанскомъ стилѣ выдержаны тяжелыя гирлянды изъ яблокъ, грушъ и огурцовъ, свисающія надъ богато разукрашенными мраморными тронами, крупные персики, фиги и апельсины, которые онъ даетъ въ руки Младенцу-Христу или разсыпаетъ по землѣ. Присмотритесь хотя бы къ миланской картинѣ, гдѣ Марія сидитъ въ совершенно фронтальной

позѣ на тронѣ, спинку котораго образуетъ густая гирлянда изъ яблокъ, фигъ и грушъ. Впечатлѣніе падуанское производитъ и проникающій его Положеніе во гробъ повышенный паѳосъ. Воющія мегеры бросаются съ дикимъ крикомъ на мертвое тѣло Христа, тѣло полуразложившееся, гніющее, съ дрябло висящей вокругъ реберъ кожей. Крупныя слезы текутъ по щекамъ ангеловъ. Судорожной болью все еще сведены мертвые пальцы и черты лица Христа.

Какъ разъ въ такихъ картинахъ, гдѣ Кривелли изображаетъ скорбь и горе, въ особенности отчетливо выступаетъ его чисто артистическая рафинированность. Хотя онъ охватываетъ всю гамму чувствъ отъ безумнаго горя до приторнаго восхищенія, искусство его остается холоднымъ, какъ ледъ. Взгляните на изображающей Распятіе картинѣ въ Брерѣ (въ Миланѣ) на гримасничающую Марію и горюющаго, какъ сумасшедшій, Іоанна. Обратите вниманіе, съ какимъ религіознымъ лицемѣріемъ на другихъ картинахъ стоящіе вокругъ трона Маріи нищенствующіе монахи складываютъ для молитвы руки. Присмотритесь къ находящейся въ музеѣ Польди Пеццоли картинѣ, изображающей Св. Себастіана, гдѣ тѣло святого до такой степени усѣяно блестящими стрѣлами, что получается впечатлѣніе шпигованной задней части ноги зайца или быка, пронзеннаго украшенными пестрыми лентами стрѣлами испанскихъ бандерильеровъ. Улыбаются ли его святые изысканно-граціозно, проливаютъ ли они съ гротескной жалостливостью горячія слезы, картины Кривелли сохраняютъ ювелирный, окаменѣвшій характеръ средневѣковаго мозаичнаго искусства. Точно вырытые изъ могилы мертвецы, неподвижно смотрятъ мужчины. Холоденъ и ясенъ, мертвенно неподвиженъ взоръ женщинъ съ ихъ фаянсовыми глазами и безкровыми губами. Волосы не похожи на волосы, а точно сдѣланы изъ глазурованной терракоты. Даже глиняные сосуды, которые онъ кругомъ нагромождаетъ, и пейзажъ, надъ которымъ стелется такой странный зеленоватый свѣтъ, этотъ дикій, блѣдный, встревоженный пейзажъ, еще усиливаютъ холодъ и прозрачность впечатлѣнія.

Только красочная утонченность, рафинированный способъ изъ старыхъ оттѣнковъ создавать новые аккорды, наконецъ вычурная грація, съ которой его женщины протягиваютъ и выгибаютъ свои синеватые, тонкіе, паучьи пальцы, обличаютъ въ немъ упадочника, для котораго этотъ архаичный стиль былъ не естественнымъ, а искусственнымъ, преднамѣренно ради пикантности выбраннымъ средствомъ выражать свои мысли. Съ изысканнѣйшей граціей протягиваетъ Марія большой и указательный пальцы, передавая Младенцу-Христу яблоко или держа Его за ножку. На изображающей Магдалину картинѣ, въ Берлинѣ, волосы настолько стилизованы, что вспоминаются змѣи, обвивающія голову Медузы. Холоднымъ блескомъ эмали сверкаютъ глаза, большимъ и указательнымъ пальцами одной руки подбираетъ она платье, тогда какъ другая, на которой стоитъ баночка съ мазью, повернута вверхъ ладонью такъ, что пальцы сгибаются и извиваются, точно они не изъ костей, а изъ каучука.

Словомъ, искусство Кривелли дышитъ пикантно-пряным запахомъ разложенія.

При словѣ «исторія искусства» обыкновенно на умъ приходитъ perpetuum mobile. Историкъ слѣдитъ за тѣмъ, какъ мѣняются идеалы, видитъ, какъ каждое новое поколѣніе художниковъ стремится къ новымъ цѣлямъ. Кривелли доказываетъ, какъ жутко-неподвижно было искусство среднихъ вѣковъ. Его картины имѣютъ такъ же мало общаго съ стремленіями современныхъ ему художниковъ новаго типа, какъ мало общаго имѣютъ въ настоящее время произведенія монаховъ-художниковъ монастырей Беронъ и Монте Кассино съ устремленіями Дега и Либермана.

Послѣдніе представители старой муранской школы *Бартоломео* и *Альвизе Виварини*, жившіе одинъ до 1499 г., а другой до 1503 г., производятъ, правда, болѣе современное впечатлѣніе, пользуясь золотомъ не такъ обильно, какъ Кривелли, но и отъ ихъ произведеній вѣетъ іератической торжественностью среднихъ вѣковъ. Въ застывшемъ величіи стоятъ на картинахъ Бартоломео Виварини, совершенно въ духѣ мозаичной живописи, фигуры въ готическихъ, отдѣленныхъ пилястрами, нишахъ. Мраморныя статуи трона чрезмѣрно богато разукрашены статуэтками ангеловъ и мраморнымъ орнаментомъ, гирляндами плодовъ и цвѣтовъ. Суровымъ аскетизмомъ вѣетъ отъ фигуръ святыхъ, печальны или жестко-серьезны черты лица, глубокими морщинами испещренъ лобъ. Мрачное, угрожающее впечатлѣніе производятъ краски, эти бѣлыя, черныя и желтыя драпировки, рѣзко выступающія на золотомъ фонѣ.

На картинѣ въ Санта Марія Формоза Марія изображена въ строго статуарной позѣ. Спокойнымъ, величественнымъ жестомъ простираетъ она свой плащъ надъ маленькими человѣчками, стоящими передъ ней на колѣняхъ. Или она складываетъ молитвенно руки надъ спящимъ ребенкомъ. Или—какъ на алтарной картинѣ въ Академіи—Св. Маркъ сидитъ въ торжественно-фронтальной позѣ на тронѣ съ Священнымъ Писаніемъ въ рукѣ, какъ образъ мозаичной живописи.

Пластическая мощь и аскетическая простота характеризуютъ также произведенія Альвизе Виварини. Онъ также придерживается архитектонической компановки картинъ. Передъ нами черныя, монашескія рясы, старыя, морщинистыя лица и руки. Въ особенности картина, изображающая Св. Клару, старую аббатису, твердой рукой обхватившую Распятіе, проникнута такимъ подлиннымъ монастырскимъ настроеніемъ, что вспоминается Зурбаранъ. Слѣдуетъ указать еще на его Св. Антонія въ музеѣ Корреръ, на его Св. Варвару, держащую такъ величествено модель башни въ рукѣ, и на его алтарную картину въ Академіи, гдѣ монахи стоятъ такъ сосредоточенно-серьезно вокругъ престола Маріи.

Только на склонѣ лѣтъ попытался онъ пропитать свои картины болѣе свѣтлымъ настроеніемъ. Играютъ ангелы на музыкальныхъ инструментахъ. Черты лица Маріи дышатъ кроткой меланхоліей. Альвизе Виварини все болѣе подчинялся вліянію художника, занявшаго между тѣмъ въ Венеціи руководящее положеніе, вліянію—Джьованни Беллини.

Беллини и его группа.

Джьованни *Беллини* вышелъ изъ семьи художниковъ. Отецъ его, Джьакопо Беллини, послѣдовалъ за Джентиле да-Фабріано, украшавшимъ въ 1419 г. вмѣстѣ съ Пизанелло дожескій дворецъ, во Флоренцію. Старшему сыну онъ далъ въ честь Джентиле да-Фабріано—имя Джентиле. Дочь свою Николозію онъ выдалъ за великаго Андреа Мантенью. Хотя послѣдній и былъ на четыре года моложе Джьованни Беллини, онъ, повидимому, былъ его первымъ менторомъ.

Изображенія положенія во гробъ въ духѣ падуанской школы открываютъ собой творчество Беллини. Эти картины,—какъ та, которая находится въ Риминѣ, такъ и та, которая хранится въ Брерѣ,—производятъ своимъ суровымъ паѳосомъ и жесткостью рисунка впечатлѣніе работъ какого-нибудь падуанскаго художника, въ родѣ Цоппо. Обратите вниманіе въ особенности на жесткое, словно изъ дерева вырѣзанное тѣло Христа на картинѣ въ Брерѣ и на похожую на матрону Марію, прижимающую свое окаменѣвшее отъ горя лицо, какъ безумная, къ щекѣ Сына. Встрѣчаются архаически жесткія формы и въ его первыхъ Мадоннахъ. А жесткимъ фигурамъ соотвѣтствуетъ какъ нельзя лучше жесткій, пластически изображенный пейзажъ. Подобно Мантеньѣ, Беллини какъ бы снимаетъ кожу съ природы. Къ рѣзко поднимающимся вверхъ голымъ скаламъ ведутъ концентрическія дороги.

Неожиданно онъ получилъ съ другой стороны толчокъ, побудившій его перейти отъ пластики къ живописности. Въ Венецію прибылъ замѣчательный въ своемъ родѣ *Антонелло да-Мессина*, проработавшій нѣсколько лѣтъ въ Нидерландахъ. Онъ не былъ выдающимся художникомъ. Безусловно хороши только его портреты, въ особенности находящійся въ Луврѣ портретъ такъ называемаго Кондотьера, глаза котораго навсегда врѣзываются въ память зрителя. Въ своихъ остальныхъ произведеніяхъ Антонелло является эклектикомъ, подражающимъ то одному, то другому образцу. Сначала онъ находится подъ вліяніемъ нидерландцевъ. Такъ, на находящейся въ Антверпенѣ картинѣ Распятія онъ воспроизводитъ богатый деталями пейзажъ. Хранящееся въ

Лондонѣ изображенiе Св. Iеронима подробно изображаетъ въ духѣ фламандскаго мастера домашнiй уютъ. Передъ нами комната. Въ шкапу—тарелки и письменныя принадлежности. Книги святого раскрыты: можно прочесть напечатанное. Съ чисто нидерландскимъ увлеченiемъ подробностями изображены также блестящiй, какъ зеркало, мраморный полъ, видный въ окно пейзажъ и разставленные на переднемъ планѣ куропатки, павлины и сосуды.

По мѣрѣ того, какъ ослабѣвало нидерландское влiянiе, Антонелло все болѣе становился итальянцемъ. На хранящейся въ Берлинѣ картинѣ, изображающей Мадонну, онъ придаетъ большое значенiе ритму нагого дѣтскаго тѣла. Находящееся въ Вѣнѣ Положенiе во гробъ возникло—какъ показываютъ въ особенности фигуры ангеловъ—подъ влiянiемъ аналогичнаго, хранящагося въ Копенгагенѣ произведенiя Мантеньи. Его Св. Себастiанъ въ Дрезденской Галлереѣ—большой этюдъ нагого тѣла, полный ритмическаго движенiя. На землѣ, какъ на картинахъ Либерале да-Верона, лежатъ античныя колонны.

Если разсмотрѣть его картины съ чисто формальной стороны, не останавливаясь на нихъ долго, то онѣ лишены индивидуальности. Какъ личность, онъ едва ли поражалъ венецiанцевъ. Тѣмъ болѣе должна была поразить его техника. Въ нидерландскихъ мастерскихъ онъ освоился съ секретомъ живописи масломъ и этой техникой онъ пользовался очень искусно. Всѣ его картины отличаются совершенно невѣдомымъ тогда въ Италiи мягкимъ эмалевымъ блескомъ красокъ. А именно въ Венецiи чувствовалась особая тяга къ чисто живописному искусству, такъ какъ Венецiя была въ своемъ родѣ Антверпеномъ. Въ городахъ, лежащихъ внутри страны, какъ Римъ или Флоренцiя, все выступаетъ съ пластической ясностью. Въ прозрачномъ воздухѣ отчетливо обозначаются контуры и краски.

Въ Венецiи, напротивъ, все становится красотою тоновъ. Мягкiй влажный морской воздухъ, въ которомъ купаются предметы, лишаетъ ихъ яркости контуровъ, сливая красочные контрасты въ гармонiю тоновъ. Не простая случайность, если впослѣдствiи великiе люминисты, Клодъ Лорренъ и Тернеръ, поселились именно въ Венецiи. Раньше художники еще не умѣли уловить живописную прелесть, придаваемую предметамъ венецiанскимъ воздухомъ, такъ какъ въ ихъ распоряженiи еще не было необходимыхъ для этого техническихъ средствъ. Живопись масляными красками сдѣлала рѣшенiе этой задачи возможнымъ. Этимъ и объясняется, что появленiе Антонелло знаменовало новый фазисъ въ венецiанской живописи.

По цѣлому ряду картинъ Джьованни Беллини можно прослѣдить, какъ измѣнялся его стиль по мѣрѣ того, какъ онъ переходилъ подъ влiянiемъ Антонелло къ живописи масляными красками.

На лондонской «Молитвѣ въ Геѳсиманскомъ саду» передъ нами пластически воспроизведенная каменистая равнина въ духѣ тѣхъ, которыя онъ рисовалъ подъ влiянiемъ Мантеньи. Но съ дѣловитымъ рисункомъ уже соединяется здѣсь свѣтовой эффектъ. Пейзажъ окутанъ мягкимъ свѣтомъ вечерняго солнца, тихо скрывающагося за горами. Смягчены не только формы предметовъ, но и настроенiе, недавно еще

рѣзкое и кричащее, становится мягкимъ и кроткимъ. Если темой является положенiе во гробъ, то теперь все передается въ заглушенныхъ тонахъ. Мѣсто громкаго горя заняло тихое раздумье. Черты лица дышатъ уже только сдержанной меланхолiей, никогда не доходящей до велерѣчивости. Беллини пишетъ теперь двѣ картины (въ Миланѣ и Берлинѣ), гдѣ на одной мертваго Спасителя поддерживаютъ Марiя и Iоаннъ, на другой—скорбящие ангелы, или картину въ музеѣ Польди Пеццоли, гдѣ Христосъ стоитъ тихо-спокойно въ саркофагѣ.

Въ особенности на его Мадоннахъ можно прослѣдить этотъ переходъ отъ суроваго реализма къ спокойной, торжественной красотѣ. Быть можетъ, строгая суровость Бартоломео Виварини была еще ароматичнѣе. Къ Виварини Беллини относится, какъ Мурилльо къ Зурбарану. Многiя изъ его картинъ—а онъ ихъ создалъ такое множество—отличаются мягкой ретушовкой, придающей имъ что-то прилизанное и пустое. Именно эта ихъ вылощенность и вызываетъ такой восторгъ туристовъ. Нельзя отрицать того, что онъ въ большинствѣ случаевъ великолѣпенъ, надо признать и то, что онъ умѣлъ находить для ограниченной на видъ темы все новыя тонкiя варьяцiи. Младенецъ-Христосъ сидитъ или стоитъ на колѣняхъ Марiи. Или Онъ дремлетъ, а она, сложивъ молитвенно руки, охраняетъ Его сонъ. Таково содержанiе картинъ, и однако онѣ всѣ не похожи другъ на друга.

Въ особенности, какъ пейзажистъ, онъ находитъ все новые красивые оттѣнки. Взоръ падаетъ на маленькiя церкви, сельскiя фермы, волнистые холмы. Пастухи отдыхаютъ съ своимъ стадомъ. По узкимъ полевымъ дорожкамъ мчатся всадники. Вѣдь невозможно представить себѣ венецiанскiй пейзажъ объятымъ бурей. Чтобы онъ говорилъ сердцу, все должно быть безшумно и беззвучно, тихо и кротко. Эта мирная тишина, изящнѣйшимъ истолкователемъ которой потомъ сдѣлался Джьорджьоне, придаетъ уже творенiямъ Беллини ихъ буколическое очарованiе.

Рядомъ съ небольшими Мадоннами стоятъ крупныя алтарныя картины Беллини. Эти послѣднiя отличаются, естественно, особенной торжественностью. Нѣтъ чрезмѣрно богато украшенныхъ троновъ. Все величественно и просто. Или позади Марiи растянутъ занавѣсъ, или тронъ стоитъ въ церковной нишѣ, вздымающейся надъ фигурами могучимъ сводомъ, часто разукрашенной мозаикой. Иногда, какъ на картинахъ Виварини, колонны отдѣляютъ святыхъ отъ центральной фигуры. Но и въ тѣхъ случаяхъ, когда отсутствуетъ архитектоническая группировка, фигуры стоятъ спокойно, не вступая въ бесѣду ни между собою, ни съ зрителемъ.

Большая алтарная картина въ церкви Фрари, написанная въ 1488 г., гдѣ Марiя сидитъ въ фронтальной позѣ, не обращая вниманiя на молящихся, глядя въ даль передъ собою; картина въ церкви Санъ Пьетро въ Мурано, гдѣ дожъ Барбариго склонилъ колѣни передъ Младенцемъ Христомъ; Мадонна въ церкви Санъ Джьоббе, поднявшая руку и словно изумленно смотрящая вверхъ; Мадонна въ церкви Санъ Цаккарiя, созданная въ 1505 г., взирающая на молящихся, точно неслышно обѣщая имъ исполненiе ихъ желанiй,—таковы всемiрно

извѣстныя картины, возникающія въ памяти, когда произносится имя Беллини. Въ особенности картина въ Санъ Цаккарія показываетъ, какой огромный путь прошелъ художникъ. Свободно въ высь уходящее пространство, величественная простота одеждъ и жестовъ—все это уже напоминаетъ стиль эпохи расцвѣта Ренессанса. Исходя отъ Мантеньи, Беллини почти дошелъ до Фра Бартоломео.

Не легко передать словами разлитое въ этихъ произведеніяхъ настроеніе. Нельзя забывать одного: подобныя украшающія алтари картины создавались тогда повсемѣстно. У Боттичелли и Перуджино Марія тоже возсѣдаетъ среди святыхъ на тронѣ, какъ donna umile. Даже играющіе на музыкальныхъ инструментахъ ангелы, которыхъ Беллини помѣщаетъ у подножія трона, повторяются также часто у Перуджино или у Рафаэлино дель Гарбо. Основной мягко-нѣжный тонъ, элементъ музыкальности, преобладаніе лиризма—всѣ эти черты также свойственны всѣмъ произведеніямъ эпохи.

Если нужно указать на различіе, то можно развѣ сказать: Боттичелли былъ сыномъ эстетическаго вѣка Лоренцо Великолѣпнаго. Этимъ объясняется преціозность, рафинированность его картинъ, такіе мотивы, какъ искусно сплетенныя бесѣдки, обрамляющія фигуры, или ангелы, приближающіеся къ Пресвятой Дѣвѣ съ лиліями въ рукахъ. Боттичелли былъ далѣе ученикомъ Савонаролы, человѣкомъ, боровшимся съ пыломъ новообращеннаго за идеалы христіанства, когда отшумѣлъ карнавалъ эпикурейски-жизнерадостнаго вѣка Лоренцо. Этимъ объясняются рѣзкіе звуки, пронизывающіе его послѣднія картины. Протягиваются мертвенно блѣдныя руки. Какъ пугливая лань, съ глазами, полными тревоги, смотритъ Марія, точно не въ силахъ отдѣлаться отъ воспоминаній о гротѣ Венеры, гдѣ она побывала.

Своеобразіе Перуджино сказалось особенно въ пейзажѣ. Изображенная имъ мѣстность отличается какой-то лирической немощью. На волнистой, нѣжной почвѣ растутъ тонкія деревца. Въ этой трогательной, болѣзненной растительности есть что-то безпомощное, безпочвенное, робко-застѣнчивое. А отъ природы унаслѣдовали и люди долю ея элегической нѣжности. Безмѣрно чувствительные, болѣзненно одухотворенные упиваются они мистическимъ созерцаніемъ и эстетической сентиментальностью.

Джьованни Беллини не побывалъ въ гротѣ Венеры. Эллинскій духъ еще не проникъ въ этотъ византійскій уголокъ земли. Художникъ не пережилъ ни одной трагедіи. Жизнь его была подобна длинному, красивому, спокойному дню. Въ его картинахъ нѣтъ поэтому характерныхъ для творчества Боттичелли чертъ патологіи, чрезмѣрной нервозности и истерзанности. Глубокій задушевный покой царитъ надъ всемъ.

Отъ Перуджино Беллини отличается тѣмъ, что у него нѣтъ внѣшняго, часто искусственнаго, дѣланнаго лиризма этого художника. Никогда его святые не впадаютъ въ томный экстазъ, никогда не вскидываютъ они сентиментально глаза къ небесамъ, какъ на картинахъ Перуджино. Никогда его Мадонны не испытываютъ неземного

томленія, никогда не склоняются онѣ съ мечтательнымъ самозабвеніемъ надъ Младенцемъ, какъ Марія умбрійскаго художника. Съ спокойствіемъ, граничащимъ съ равнодушіемъ, держитъ Марія Младенца на рукахъ. Она все еще или Богоносица, какой ее изображали византійцы, или женщина изъ народа, сидящая съ своимъ ребенкомъ у вратъ церкви, беззаботно мечтая, ослѣпленная блескомъ солнца, подавленная жаркимъ полднемъ.

Можно было бы сказать, что своеобразіе картинъ Беллини заключается въ охватывающемъ зрителя церковномъ настроеніи. Между тѣмъ, какъ картины Перуджино обвѣяны сельскимъ духомъ, при видѣ Мадонны Беллини вы точно входите въ просторный высокій соборъ. Это церковное настроеніе вызывается не только тѣмъ, что тронъ Маріи стоитъ въ мощной церковной нишѣ. Волшебнымъ дыханіемъ божественности обвѣяны самыя фигуры. Въ нихъ живетъ то же самое настроеніе, которое испытываетъ и современный человѣкъ, вступая послѣ шума улицы и свѣта дня въ священный мракъ церкви, съ ея глубокой тишиной. Онѣ не разговариваютъ, не жестикулируютъ. Спокойно, точно очарованныя святыней, стоятъ онѣ, какъ стоимъ мы въ храмѣ Марка, ослѣпленные его архитектонической красотой, и смотримъ мечтательно въ его золотую ночь.

Темы, разработанныя этимъ почтеннымъ патріархомъ, характеризуютъ уже и сюжеты многочисленныхъ другихъ художниковъ, работавшихъ одновременно съ нимъ въ Венеціи, частью въ качествѣ его учениковъ.

На алтарныхъ картинахъ, на картинахъ съ фигурами, изображенными не во весь ростъ, а только до груди, воспроизводили они традиціонныя темы: Мадоннъ съ дарителями-заказчиками, или возсѣдающую на тронѣ Марію, передъ которой дожъ склонилъ свои колѣни. Мѣсто Маріи иногда занимаетъ какой-нибудь святой: Маркъ или аскетъ-пустынникъ Іоаннъ, поднимающій въ воздухъ крестъ. Нѣтъ ничего крикливаго, ничего патетическаго. Въ ихъ твореніяхъ все еще живетъ торжественность мозаичной живописи, въ особенности въ могучихъ фигурахъ Христа, стоящаго въ фронтальной позѣ среди пейзажа, держа Евангеліе въ одной рукѣ, другой—благословляя.

Эти болѣе позднія картины отличаются отъ произведеній Беллини главнымъ образомъ тѣмъ, что въ нихъ все бо́льшую роль играетъ пейзажъ. Беллини помѣщалъ тронъ Маріи на своихъ большихъ алтарныхъ картинахъ въ часовнѣ. *Чима да-Конельяно* переноситъ его на вольный воздухъ. Или тронъ вообще возвышается подъ открытымъ небомъ, или же надъ нимъ поднимается легкій куполъ, мимо колоннъ котораго взоръ падаетъ на зелень лѣсовъ и полей. На одной картинѣ—въ Вѣнѣ—онъ даже совсѣмъ обходится безъ трона: Марія сидитъ на скалѣ подъ апельсиннымъ деревомъ. Какимъ тихимъ миромъ вѣетъ отъ этихъ пейзажей. На берегу озеръ лежатъ замки и хаты, вершины горъ увѣнчаны крѣпостями. На лужайкахъ пасутся ослы и коровы. Голубоватая гряда горъ замыкаетъ горизонтъ.

Фигуры Чимы да-Конельяно лишены тихой меланхоліи, свойственной фигурамъ Беллини, зато пейзажъ придаетъ его картинамъ тонкое,

полное настроенія очарованіе. Изображаетъ ли онъ Христа, какъ Спасителя міра, какъ Salvator mundi, или поклоненіе волхвовъ, или Товію съ ангеломъ,—всегда вдали виднѣются склоны горъ и тихія долины съ пасущимися стадами. Чима былъ родомъ не изъ Венеціи, а изъ альпійской окраины, и въ его картинахъ ясно отразилась эта любовь горца къ родинѣ. Крѣпость Конельяно повторена почти во всѣхъ его картинахъ, являясь какъ бы его монограммой.

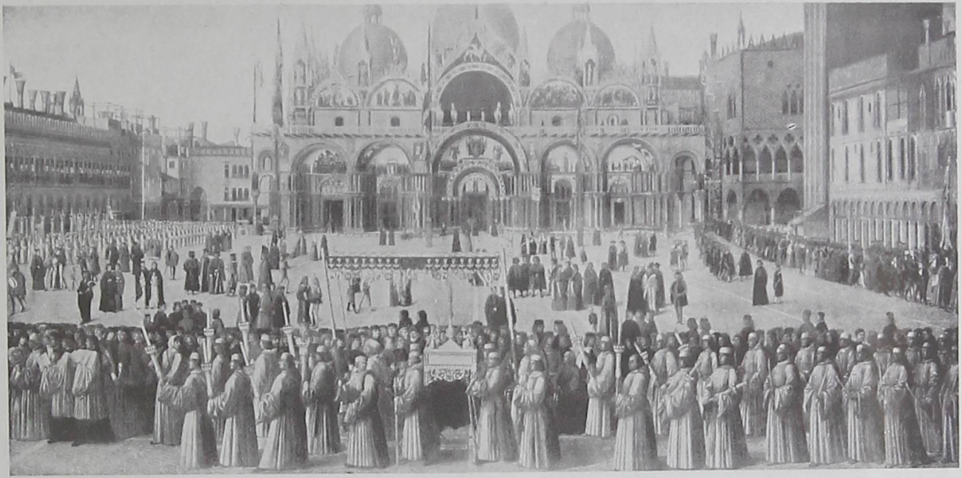
Все сказанное о Чимѣ приложимо и къ *Марко Басаити*. Его Мадонны мало своеобразны, зато его пейзажъ не лишенъ индивидуальности. Берегъ Иллиріи и Далмаціи, откуда онъ былъ родомъ, представляетъ собой голую скалистую мѣстность, съ рѣзкимъ наклономъ по направленію къ морю, съ дикими ущельями, напоминающую своими бухтами и крутыми скалами норвежскіе фіорды. Дикому характеру его родины соотвѣтствуетъ пейзажъ на фонѣ его картинъ. Какъ на его Св. Іеронимѣ, такъ и на «Молитвѣ въ Геѳсиманскомъ саду» воспроизведенъ дико романтическій пейзажъ со скалами и ущельями, встрѣчающійся въ окрестностяхъ Фіуме.

Андреа Превитале изъ Бергамо поражаетъ, какъ пейзажистъ, интимно-уютной, почти нѣмецкой ноткой. Въ особенности его Распятіе въ венеціанской Академіи напоминаетъ Альтдорфера своими маленькими фигурами, размѣщенными на лѣсной прогалинѣ. Въ своемъ Мученичествѣ Св. Христины, украшающемъ церковь Santa Maria Mater Domini, обычно мало своеобразный *Винченцо Катена* также создалъ картину, которой пейзажъ—широкая равнина съ серебряной полоской моря вдали на горизонтѣ—сообщаетъ большую прелесть.

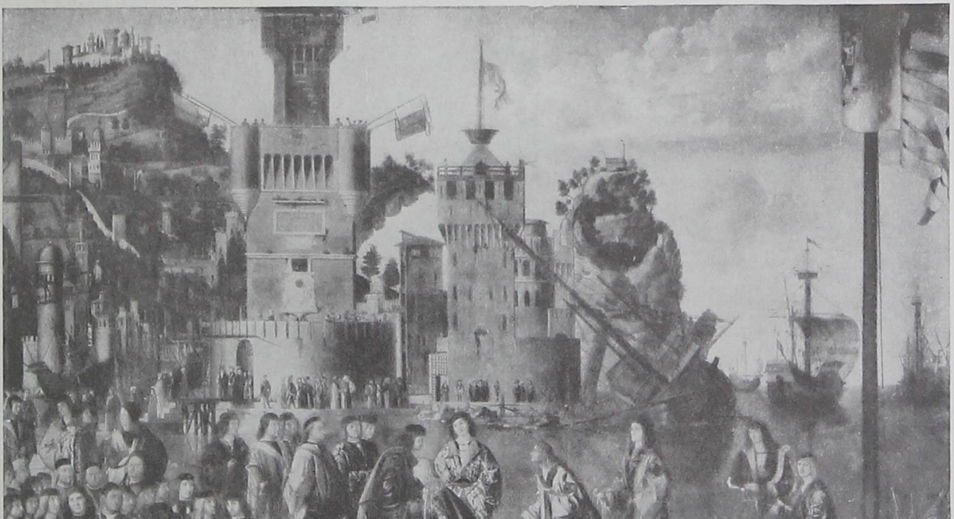
Рядомъ съ церковной живописью процвѣтала въ концѣ XV в. въ Венеціи также живопись повѣствовательнаго характера. Не о фрескахъ идетъ здѣсь рѣчь, такъ какъ влажный морской воздухъ скоро уничтожилъ бы ихъ. И все-таки эти картины-новеллы представляютъ собой венеціанское pendant къ фрескамъ флорентійскихъ художниковъ временъ Гоццоли.

Во главѣ этой группы стоитъ старшій братъ Джьованни, *Джентиле Беллини*. Султанъ Магометъ II, покоритель Константинополя, пригласилъ его къ себѣ и заказалъ ему свой портретъ, нынѣ хранящійся въ коллекціи Лаяръ. Здѣсь, въ Константинополѣ, онъ имѣлъ возможность увидѣть не мало интереснаго въ этнографическомъ отношеніи. Свои альбомы онъ наполнилъ восточными видами, а вернувшись домой, онъ сдѣлалъ открытіе, что, пожалуй, и въ Венеціи не мало столь же интереснаго. Такъ сдѣлался онъ иллюстраторомъ венеціанскихъ нравовъ и обычаевъ. Современному зрителю довольно безразлично, что напр. хранящаяся въ венеціанской Академіи картина изображаетъ исторію реликвіи, упавшей во время процессій въ воду и спасенной однимъ рыбакомъ.

Тѣмъ интереснѣе для него эти картины, какъ культурно-историческіе документы, рисующіе венеціанскую жизнь кватроченто. Тянутся торжественныя процессіи. По плитамъ Пьяцетты движутся въ пестрыхъ экзотическихъ костюмахъ богато разукрашенныя венеціанки, почтенные сенаторы и смуглыя дѣти востока. Съ документаль-

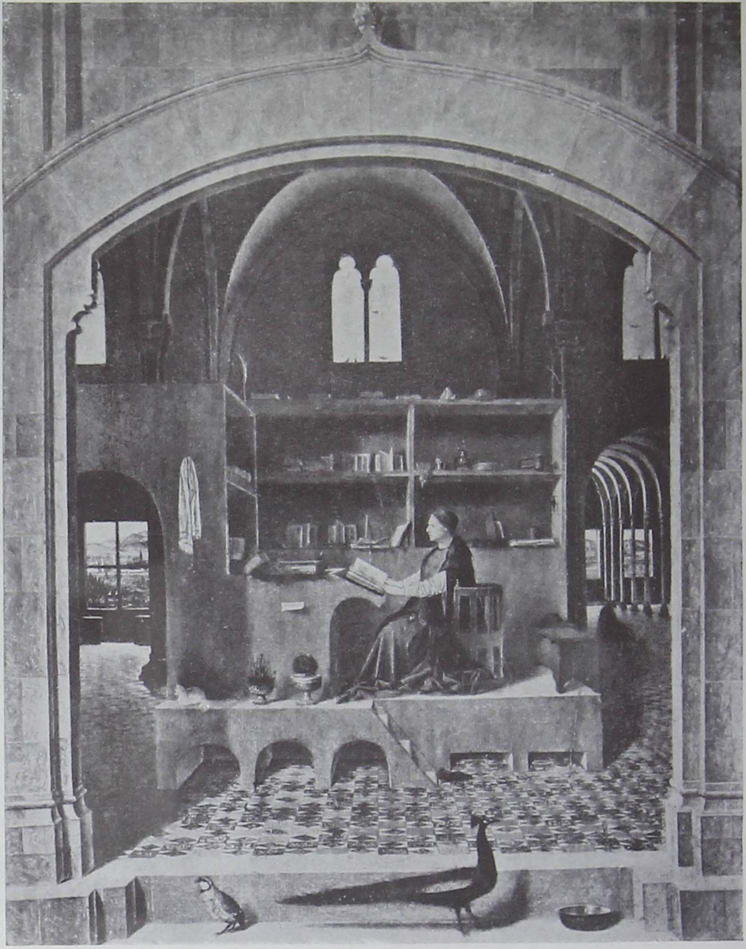


Джентиле Беллини: *Процессія на площади св. Марка.*



Карпаччьо: *Легенда о св. Урсули.*

Чима да Конельяно: *Петръ и Ананія.*



Антонелло да Мессина: *Св. Іеронимъ.*

ной вѣрностью, съ точностью фотографическаго аппарата передана вся Венеція XV в. съ ея улицами и площадями, храмами и дворцами, съ ея красочной толпой людей, сошедшихся съ востока и запада. Даже когда онъ переноситъ насъ въ Александрію, заставляя Св. Марка проповѣдывать закутаннымъ въ вуали женщинамъ и одѣтымъ въ чалмы мужчинамъ, то рѣчь идетъ по существу о Венеціи. На основаніи венеціанскихъ зданій создалъ онъ себѣ вымышленную восточную архитектуру и ставитъ въ эту обстановку людей въ восточныхъ костюмахъ.

Если эти картины все же оставляютъ зрителя холоднымъ, то потому, что въ нихъ нѣтъ артистическаго размаха. Джентиле Беллини былъ довольно сухой разсказчикъ. Картины его не возвышаются надъ уровнемъ раскрашенныхъ иллюстрацій. Какого художественнаго впечатлѣнія можно было достигнуть такими темами, вы поймете, когда перейдете въ Венеціанской академіи отъ картинъ Джентиле Беллини къ картинамъ Карпаччьо.

Послѣ Джентиле *Карпаччьо* является самымъ выдающимся эпикомъ школы, онъ—увлекательный разсказчикъ, составлявшій изъ роскошныхъ зданій, юныхъ дѣвичьихъ головокъ и красивыхъ юношескихъ фигуръ празднично-веселыя новеллы. И въ самомъ дѣлѣ, наиболѣе извѣстное произведеніе Карпаччьо, циклъ картинъ, изображающихъ легенду о Св. Урсулѣ, можно описать тѣми же словами, какъ и картины Джентиле. Вы присутствуете при дипломатическихъ аудіенціяхъ, смотрите на море, на волнахъ котораго качаются гондолы и корабли, богато расцвѣченные флагами, видите полувосточныя, полуклассическія зданія съ террасами, а на ступеняхъ празднично разодѣтую толпу, гордыхъ сенаторовъ, элегантныхъ юношей, прекрасныхъ женщинъ, музыкантовъ, играющихъ на духовыхъ инструментахъ, пестрыя знамена, развѣвающіяся въ воздухѣ.

Изъ роскошныхъ дворцовъ, живописныхъ костюмовъ и блестящихъ волнъ морскихъ строитъ онъ сказочное царство.

Этимъ уже указано отличіе Карпаччьо отъ Джентиле. Между тѣмъ, какъ послѣдній рисовалъ архитектоническіе виды, между тѣмъ, какъ онъ на все смотрѣлъ глазами иллюстратора, Карпаччьо былъ поэтъ, набрасывавшій на дѣйствительность покровъ очаровательной сказки. Когда онъ разсказываетъ вамъ легенду о Св. Урсулѣ, вамъ на память невольно приходятъ старые рыцарскіе романы о стройныхъ принцессахъ и заколдованныхъ принцахъ. Надъ этимъ восхитительнымъ произведеніемъ точно витаетъ духъ влюбленнаго въ женщинъ миннезингера Вальтера фонъ-деръ-Фогельвейде.

Именно это напоминающее рыцарей-трубадуровъ настроеніе придаетъ и остальнымъ картинамъ Карпаччьо ихъ тонкую прелесть. Онъ изображалъ самыя разнообразныя темы. Когда говорятъ о немъ, вспоминается ангелъ на его картинѣ «Приношеніе во храмъ», сидящій въ церкви у подножія трона, положивъ одну ногу на другую, совершенно погруженный въ игру на гитарѣ. Вспоминается и Св. Іеронимъ,—картина, на которой нагромождены такіе милые предметы художественной промышленности: книжный шкапъ съ вертящейся подставкой, наполненный книгами съ искусными миніатюрами, кра-

сивые стулья, фоліанты, переплетенные въ кожаный переплетъ, всевозможныя бездѣлушки. Точно слышится голосъ богатаго коллекціонера, использовавшаго тему о монастырской идилліи, чтобы разсказать о наполняющихъ его собственную мастерскую бронзовыхъ статуэткахъ, искусно сдѣланныхъ стаканахъ и рѣдкостныхъ произведеніяхъ керамическаго искусства.

Болѣе всего очаровываетъ однако въ картинахъ Карпаччьо свойственный имъ духъ рыцарей-трубадуровъ. Не случайность, конечно, если Гюставъ Моро, этотъ тонкій цѣнитель и любитель примитивовъ, скопировалъ Св. Георгія, написаннаго Карпаччьо для церкви Санъ-Джорджьо деи Скьавони. Въ этой картинѣ живетъ рыцарскій духъ средневѣковья. Сотни другихъ художниковъ изобразили Св. Георгія— однако ни одна картина не проникнута въ такой степени духомъ романтизма. Онъ, поистинѣ, великолѣпенъ этотъ дѣвственный юноша, готовящійся къ битвѣ и потомъ, краснѣя, отрубающій голову глупому дракону. Но не только однихъ красавцевъ-юношей, выѣзжающихъ на арену турнира въ честь хорошенькой принцессы, изображаетъ Карпаччьо. Онъ же создалъ двухъ куртизанокъ въ Museo Correr, сидящихъ на крышѣ дома и сушащихъ на солнцѣ свои выкрашенные въ золотистый цвѣтъ волосы, и находящуюся въ музеѣ Польди Пеццоли картину, изображающую Самсона и Далилу. Развѣ грація этого послѣдняго произведенія не напоминаетъ наиболѣе тонкія творенія старыхъ дюссельдорфцевъ, Фюриха и Штейнле? Самсонъ спитъ, Далила, изящная, точно изъ луннаго свѣта сотканная принцесса, положила свою руку на его плечо, а изящный пажъ ножницами обрѣзаетъ ему волосы. Въ высшей степени характерно, что подобныя картины Карпаччьо проникнуты сказочнымъ настроеніемъ въ духѣ нѣмецкой романтики.

Сказывается этотъ мірской, влюбленный въ женщинъ духъ Карпаччьо и въ произведеніяхъ другихъ художниковъ. Если вы, напр., остановитесь въ Венеціанской Академіи передъ Мадонной *Бенедетто Діаны*, то вы съ удивленіемъ увидите, что въ церковной живописи воцарился новый типъ женщины. Всѣ эти святыя: Екатерина въ локонахъ, ниспадающихъ на щеки, Магдалина съ полной грудью, ясно обрисовывающейся подъ корсажемъ,—уже не имѣютъ ничего общаго съ меланхолическими женскими образами Беллини. Не христіанскій аскетизмъ, а жажда чувственныхъ наслажденій свѣтится въ ихъ глазахъ. Тѣло, до той поры находившееся въ опалѣ, провозглашено свободнымъ, пышныя формы разбиваютъ хрупкій сосудъ души.

Франческо Биссоло изображалъ фарфорово-гладкихъ Мадоннъ, ему принадлежитъ и Благовѣщеніе, производящее архаичное впечатлѣніе. Однако въ Вѣнской академіи хранится его картина, изображающая туалетъ дамы: нагая венеціанка сидитъ на мраморной скамьѣ и, разсматривая себя въ зеркало, приводитъ въ порядокъ свои волосы. Аналогичныя картины создавалъ *Бартоломео Венето*. Послѣ Карпаччьо и онъ взялся въ картинѣ, изображающей Далилу, за тему о мужегубящей любви. Первый изъ венеціанскихъ художниковъ, написалъ онъ образъ Саломеи. Красивая дѣвушка, носящая на лбу свер-

кающій драгоцѣнный камень, какъ la belle ferronnière Леонардо да Винчи, смотритъ смѣясь на чашу съ головой Крестителя. На ряду съ этой хранящейся въ Дрезденѣ картиной слѣдуетъ упомянуть его Флору въ институтѣ Штеделя, такъ какъ она открываетъ собой вереницу идеализированныхъ портретовъ куртизанокъ, приходящихъ на память, когда говорятъ о Тиціанѣ и Пальмѣ.

Этикетка становится все болѣе миѳологической. И вотъ мы видимъ, какъ духъ гуманизма покоряетъ себѣ постепенно и этотъ восточный уголокъ земли. До этой поры въ Венеціи имѣлись только отдѣльныя рѣдкія произведенія античнаго искусства. Почти единственное въ этомъ родѣ, на что можно указать—это четыре бронзовыхъ коня, привезенные въ 1204 г., какъ военная добыча, изъ Константинополя и помѣщенные надъ средними вратами храма Св. Марка. Теперь кардиналъ Доменико Гримани завѣщаетъ родному городу коллекцію античныхъ вещей, еще понынѣ составляющую главную часть коллекціи дожескаго дворца, а въ то же время (1485) флорентійскій книгопечатникъ Альдусъ Мануціусъ открываетъ въ Венеціи свою типографію, изъ которой вышли изящныя изданія греческихъ идилликовъ въ двѣнадцатую долю, вызывающія и нынѣ восторгъ посѣтителей библіотекъ.

Знаменитая Academia Graeca, греческая академія, членами которой были служащіе въ его типографіи, была своего рода платоновской академіей. На засѣданіяхъ говорили по-гречески, каждый, произнесшій итальянское слово, подвергался штрафу, а на штрафныя деньги устраивались банкеты, напоминающіе ужины à la grecque XVIII в. Мечтательный романъ съ изящными гравюрами: Hypnerotomachia Poliphili является первымъ литературнымъ памятникомъ, свидѣтельствовавшимъ о томъ, что надъ восточной почвой Венеціи пронеслось дуновеніе изъ эллинскаго міра красоты. И вотъ врываются ликующей толпой античные боги и въ живопись.

Джьованни Беллини, великій творецъ церковныхъ картинъ, былъ, повидимому, первымъ художникомъ, который—уже на склонѣ лѣтъ—перенесъ живопись изъ мрака церквей въ прекрасный міръ греческой миѳологіи. Въ Венеціанской Академіи хранятся пять его весьма достопримѣчательныхъ небольшихъ картинъ. Подписи носятъ аллегорическій характеръ, самыя же идеи, лежащія въ основѣ этихъ аллегорій, чисто греческія.

Посреди венеціанскаго пейзажа стоитъ на стеклянномъ шарѣ богиня Фортуна въ видѣ крылатой сирены съ завязанными глазами. Истина—стоящая на постаментѣ нагая женщина—держитъ въ рукахъ зеркало. На колесницѣ, запряженной амурами, ѣдутъ Вакхъ и Марсъ. А самая хорошенькая изъ этихъ картинокъ, проникнутая почти современнымъ, напоминающимъ Бернъ Джонса, духомъ, изображаетъ женщину въ бѣломъ, вѣроятно Венеру, въ гондолѣ, скользящей въ мечтательномъ спокойствіи мимо горъ и долинъ по зеленой глади лагунъ. Беллини, быть можетъ, принадлежитъ и хранящаяся въ коллекціи Бенсонъ въ Лондонѣ картина, изображающая Вакха въ видѣ увѣнчаннаго виноградными листьями мальчика, сидящаго

среди пейзажа. А послѣднимъ его произведеніемъ—нынѣ собственность герцога нортумберлендскаго—была вакханалія: въ кругу нимфъ и сатировъ отдыхаетъ вѣстникъ боговъ, Меркурій.

Подобныя же картины создавали и ученики Беллини. По словамъ М. А. Микіеля, Винченцо Катена написалъ Аполлона, играющаго на волынкѣ. Кисти Чимы принадлежатъ въ Пармѣ двѣ небольшія картины, изъ которыхъ одна изображаетъ спящаго Эндиміона, а другая Мидаса, избираемаго въ судьи Аполлономъ и Марсіемъ. Слѣдуетъ упомянуть и о Джьакопо де-Барбари, гравюры котораго такъ часто воспроизводятъ античныя темы.

Подобныя картины указываютъ ясно на перемѣну, происходившую вообще въ итальянскомъ искусствѣ въ началѣ XVI в.

Конецъ кватроченто снова вернулся подъ вліяніемъ Савонаролы къ среднимъ вѣкамъ. Такія ретроспективныя тенденціи не могутъ однако надолго подчинить себѣ искусство. Мертвое не воскресишь. Въ умирающаго не вдохнешь искусственно жизнь. Какъ разъ свойственная этимъ твореніямъ патологическая утонченность доказываетъ, что они выражаютъ уже не старую великую церковь, чье господство еще не подточено, а христіанство, ставшее анемичнымъ.

Сколькихъ художниковъ ни увлекъ за собою Савонарола, остановить побѣдное шествіе гуманизма онъ не смогъ. Церковь предала его сожженію. Сама церковь отказалась отъ него, выступившаго фанатикомъ-герольдомъ на защиту средневѣковаго духа. Уже этотъ фактъ указываетъ на дальнѣйшую эволюцію искусства. Не прошло и нѣсколькихъ лѣтъ послѣ сожженія Савонаролы, и весь этотъ эпизодъ былъ забытъ. Снова люди стали поклоняться всему тому, что отвергалъ проповѣдникъ покаянія.

Изгнанные имъ боги Эллады вновь завоевали Италію.

Леонардо да-Винчи былъ тѣмъ лучезарнымъ геніемъ, который вернулъ ихъ въ страну въ тріумфальномъ шествіи.

Леонардо да-Винчи.

Леонардо да-Винчи: Рисунокъ.

Свой романъ «Воскресшіе боги» Мережковскій начинаетъ очень эффектной сценой.

Онъ переноситъ насъ въ Флорентійскій соборъ, куда въ 1495 г. стекались тысячи людей послушать проповѣдника покаянія. Въ чернобѣлой рясѣ, съ желтымъ, какъ воскъ, лицомъ всходитъ на каѳедру Савонарола, откидываетъ капишонъ, кладетъ руку на Распятіе и окидываетъ молящихся своимъ ястребинымъ взоромъ. Въ церкви такъ тихо, что слышно біеніе сердецъ. И въ этой могильной тишинѣ вдругъ раздается голосъ доминиканца:

Gladius dei super terram cito et velociter. Осуществляются предсказанія Апокалипсиса. Смотрите: уже кровью окрашено небо, низвергаются потоки огненнаго дождя; чума, война и голодъ предвѣщаютъ гнѣвъ Господень. Fuge, fuge, o Zion, quae habitas apud filiam Babylonis.

Ужасъ охватываетъ слушателей. Стуча зубами, издавая крики, падаютъ они на колѣни. Изъ тысячи устъ раздается: Misericordia, domine, misericordia! Среди упавшихъ на колѣни остался стоять только одинъ. Прислонившись къ колоннѣ, съ альбомомъ въ рукѣ, съ тонкой улыбкой на устахъ рисуетъ онъ карикатурный образъ Савонаролы.

То—*Леонардо да-Винчи*.

Пусть эта сцена не соотвѣтствуетъ исторіи,—въ дни теократическаго правленія Леонардо едва ли побывалъ во Флоренціи,—она удачно придумана. Искусство Леонардо—зеркало, отражающее этотъ гордый, кристально-чистый, эллинскій духъ.

Наше отношеніе къ старымъ художникамъ похоже до извѣстной степени на наше отношеніе къ любовнымъ связямъ. Вступая въ но-

вую, мы стараемся отдѣлаться отъ старой. Еще лѣтъ десять тому назадъ мы были влюблены въ Боттичелли и Перуджино. Мы восхищались меланхолической красотой ихъ картинъ. Этого требовала мода на декадентское настроеніе, всегда охватывающее людей на склонѣ столѣтія, настроеніе, нашедшее у Бернъ-Джонса такое рафинированно-элегическое выраженіе. Переступивъ порогъ новаго вѣка, мы стали иными. Взоры наши обращены впередъ, а не назадъ. Теперь упоеніе скорбно-пассивнымъ отреченіемъ, очаровывавшимъ насъ въ картинахъ Боттичелли и Перуджино, Боргоньоне и Франчьа, кажется намъ дѣломъ безплоднымъ, недостойнымъ мужа. Мы жаждемъ теперь радости и юности. И потому мы восхищаемся теперь болѣе, чѣмъ когда-либо раньше, тѣмъ художникомъ, который превозмогъ тогдашнія декадентскія настроенія, художникомъ, который послѣ эпохи скорби и отреченія вернулъ человѣку его право на жизнерадостность, на чувственное наслажденіе жизнью.

Этимъ художникомъ былъ Леонардо да-Винчи.

Леонардо началъ свою дѣятельность въ семидесятыхъ годахъ XV в. Покинувъ мастерскую Вероккіо, онъ былъ принятъ самостоятельнымъ мастеромъ въ флорентійскую гильдію художниковъ. Десять лѣтъ спустя, когда ему было тридцать лѣтъ, прибылъ онъ въ Миланъ. Если вѣрить Вазари, онъ изобрѣлъ во Флоренціи особый видъ мандолины, форма и звукъ которой очень понравились Лоренцо Великолѣпному, который будто и побудилъ его поднести ее отъ его, Лоренцо, имени герцогу Лодовико Моро. Въ знаменитомъ письмѣ, собственноручно написанномъ Леонардо герцогу, рѣчь идетъ однако болѣе объ услугахъ, которыя онъ можетъ оказать, какъ военный инженеръ.

Какъ бы тамъ ни было, Леонардо какъ нельзя болѣе подходилъ къ этому блестящему двору. Онъ былъ безупречнымъ кавалеромъ. Отъ него исходила, по словамъ Вазари, такая красота, что «самый печальный человѣкъ радовался при видѣ его». Когда онъ прохаживался по улицамъ Милана, съ длинной русой бородой, въ черномъ беретѣ и шелковомъ розовомъ плащѣ, то, говорятъ, онъ походилъ на сказочнаго принца. Онъ жилъ грансеньеромъ, имѣлъ многочисленную прислугу, въ его конюшнѣ стояла дюжина коней. Онъ какъ нельзя болѣе подходилъ къ вѣку, который хотѣлъ не только творить искусство, но и претворять его въ жизнь. Главнымъ его занятіемъ были случайныя работы, отвѣчавшія потребностямъ дня. Какъ показываютъ разнообразные, хранящіеся въ Виндзорѣ рисунки Леонардо, онъ былъ обязанъ рисовать образцы костюмовъ для придворныхъ дамъ, устраивать обстановочную часть свадебъ и другихъ праздниковъ. Рядомъ съ этимъ шли его научныя занятія. «Лучшее, что можетъ сдѣлать талантливый человѣкъ,—писалъ онъ однажды,—это передать другимъ плоды своего таланта». Такъ, по его иниціативѣ была основана герцогомъ Academia Leonardi Vinci. Здѣсь онъ читалъ лекціи и, вѣроятно, многія изъ дошедшихъ до насъ его рукописей были не болѣе, какъ конспектами лекцій.

Въ то же самое время онъ работалъ во всѣхъ областяхъ искусства: слѣдилъ за укрѣпленіемъ миланской крѣпости, построилъ въ дворцовомъ паркѣ павильонъ и баню для герцогини. Въ качествѣ ваятеля

онъ работалъ надъ памятникомъ для Франческо Сфорцы, великаго основателя династiи, женившагося на дочери послѣдняго Висконти. Одновременно онъ писалъ портреты всѣхъ любовницъ герцога. Закончивъ свою работу въ качествѣ художника красивыхъ грѣшницъ, онъ отправлялся въ доминиканскую церковь Санта Марiя делле Грацiе, гдѣ писалъ Тайную Вечерю, оконченную въ 1497 г.

Въ эту эпоху начались въ Миланѣ распри, приведшiя къ тому, что герцогство досталось французамъ. Леонардо покинулъ городъ. Для него началась пора безпокойныхъ скитанiй. Сначала онъ провелъ нѣкоторое время въ Мантуѣ у Изабеллы д'Эсте. Весной 1500 г. онъ отправился въ Венецiю. Потомъ мы находимъ его на службѣ у Цезаря Борджiи, въ качествѣ военнаго инженера, укрѣпляющаго для него города Романьи. Съ Цезаремъ онъ былъ связанъ и тогда, когда снова поселился во Флоренцiи (1502—1506). Побывавъ затѣмъ еще разъ въ Миланѣ, а также въ Римѣ и Пармѣ, онъ въ 1515 г. принялъ предложенiе французскаго короля Франциска I переѣхать во Францiю съ ежегоднымъ окладомъ въ 700 талеровъ (15000 руб. на наши деньги). Мѣстомъ жительства ему назначили городъ Амбуазъ, любимую резиденцiю молодого короля. Его ученикъ Франческо Мельци сопровождалъ его и жилъ съ нимъ въ виллѣ Клу, по сосѣдству съ дворцомъ, на самомъ концѣ города.

Здѣсь Леонардо и умеръ 2 мая 1519 г.

О его смерти Мельци сообщалъ его роднымъ во Флоренцiю: «Всѣ оплакиваютъ вмѣстѣ со мной смерть человѣка, столь великаго, что у природы не хватило силъ создать еще одного, ему подобнаго».

Какое значенiе имѣлъ Леонардо для мiра въ качествѣ художника? Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, необходимо разсмотрѣть по очереди творенiя художника и попытаться уяснить себѣ, что они содержали новаго въ смыслѣ чувствъ, формъ и красокъ.

Точкой отправленiя должна служить находящаяся въ флорентiйской академiи картина Вероккiо, изображающая крещенiе Христа. Вазари сообщаетъ, что кисти Леонардо принадлежитъ на этой картинѣ стоящiй направо на колѣняхъ ангелъ, держащiй одежды Спасителя. Если это такъ, то Леонардо нашелъ, слѣдовательно, съ самаго начала ту основную нотку, которая звучитъ во всемъ его творчествѣ, ибо уже отъ этой фигуры ангела исходитъ свойственный всѣмъ его образамъ своеобразный ароматъ красоты и грацiи. Когда мы затѣмъ перейдемъ къ слѣдующимъ его произведенiямъ, къ Благовѣщенiю (Лувръ), Воскресенiю (Берлинъ) и Св. Iерониму (ватиканская галлерея), то необходимо обратить вниманiе на нѣкоторыя формальныя ихъ особенности. На изображающей Благовѣщенiе картинѣ плащъ Марiи наброшенъ такъ естественно, что образуетъ широко ложащiяся складки.

На изображающей Воскресенiе картинѣ оба молодыхъ святыхъ, въ мечтательномъ экстазѣ взирающiе на Воскресшаго, разставлены такъ, что линiя ихъ спинъ образуетъ вмѣстѣ съ фигурой Христа прямоугольный треугольникъ. А Св. Iеронимъ стоитъ на колѣняхъ и двигаетъ руками такъ, что весь силуэтъ фигуры отличается не прямыми, а волнистыми линiями.

Находящійся въ галлереѣ Лихтенштейнъ въ Вѣнѣ дамскій портретъ въ свою очередь лишенъ той меланхоліи, которой вѣетъ отъ дѣвичьихъ головокъ Боттичелли. Въ этомъ блѣдномъ лицѣ сквозитъ такая экзотическая прелесть, да и выдѣляется оно такъ своеобразно на темномъ фонѣ бамбуковой рощи!

За этими юношескими произведеніями, относящимися къ ранней молодости художника, слѣдуютъ картины, созданныя имъ въ Миланѣ. Портретъ миланской принцессы, хранящійся въ Амброзіанѣ, возвращается съ тонкой изысканностью къ излюбленному въ дни Пизанелло профилю, тогда какъ томный, затуманенный взоръ и тонко изогнутыя губы полны таинственной, чувственной прелести.

Тайная Вечеря трактовалась до Леонардо двояко.

Художникъ или изображалъ, какъ Христосъ подходитъ къ ученикамъ и надѣляетъ ихъ гостіей, или же, какъ они сидятъ за столомъ. Въ обоихъ случаяхъ не было единства дѣйствія. Въ первомъ случаѣ доказательствомъ могутъ служить картины Дуччьо, Юстуса Гентскаго и Фьезоле,—въ дѣйствіи участвуютъ только Христосъ и одинъ ученикъ, тогда какъ остальные являются лишь пассивными зрителями. Христосъ идетъ вдоль стола. Апостолы, одни на колѣняхъ, другіе стоя, поджидаютъ Его. Во второмъ случаѣ каждый занятъ собой или своимъ сосѣдомъ, причемъ ихъ не объединяетъ никакая общая идея. Одинъ наполняетъ свой стаканъ, другой ѣстъ, третій бесѣдуетъ съ сосѣдомъ. Такъ изображена эта сцена на знаменитой картинѣ Кастаньо, на картинѣ, созданной въ 1480 г. Гирляндайо для рефекторіи монастыря Оньисанти, на умбрійской фрескѣ въ Сантъ-Онофріо, приписываемой то Пинтурриккіо, то Джерино да-Пистойя, то молодому Рафаэлю.

Въ порывѣ геніальнаго вдохновенія Леонардо выбралъ лейтмотивомъ слова Христа: «Одинъ изъ васъ предастъ меня» и этимъ сразу достигъ единства дѣйствія. Ибо теперь предстояло показать, какъ повліяли слова Спасителя на собраніе двѣнадцати учениковъ. Лица ихъ отражаютъ всѣ оттѣнки чувствъ: гнѣвъ, отвращеніе, тревогу, убѣжденность чистой совѣсти, страхъ, любопытство, возмущеніе. И не только лица. Все тѣло отражаетъ данное душевное движеніе. Одинъ всталъ, другой въ гнѣвѣ откидывается назадъ, третій поднимаетъ руку, какъ бы желая поклясться, четвертый кладетъ ее на грудь, увѣряя, что это не онъ...

Нова не только концепція темы, но и компановка. Еще на Тайной Вечерѣ въ Сантъ Онофріо группа распадалась на отдѣльныя части въ духѣ готики. Прямо сидящія фигуры соотвѣтствуютъ прямымъ пилястрамъ, поднимающимся на фонѣ. У Леонардо факторомъ, опредѣляющимъ композицію, является уже не уголъ, а кругъ. Надъ окномъ, передъ которымъ сидитъ Христосъ, вздымается дуга свода, а при распредѣленіи головъ художникъ избѣжалъ прежняго однообразія. Группируя фигуры по три, заставляя однихъ подниматься, другихъ склоняться, онъ предалъ всему форму волнистой линіи: точно отъ Христа исходитъ морской валъ съ поднимающимися и падающими волнами.

Даже всѣ остальные предметы выбраны соотвѣтственно съ указанной точкой зрѣнія. Между тѣмъ, какъ у Гирляндайо на столѣ стоятъ

стройныя, высокія фіаскетти, здѣсь имѣются лишь круглые предметы— къ низу расширяющіеся кувшины, тарелки, миски и хлѣба. Круглое вытѣснило прямое, мягкое—угловатое. Къ мягкости стремятся и краски. Фресковая живопись разсчитана по существу на декоративное впечатлѣніе. Простыя красочныя массы разобщаются мощными линіями. Леонардо былъ слишкомъ живописецъ, чтобы удовольствоваться такой простой, лишь заполняющей линіи красочностью. Онъ писалъ на стѣнѣ масломъ, чтобы постепенно разработать всю картину и добиться болѣе тонкихъ переходовъ. Это имѣло ту плохую сторону, что краски рано выцвѣли. Тѣмъ не менѣе старыя гравюры еще позволяютъ догадываться, какимъ тонкимъ, сѣрымъ свѣтомъ было насыщено пространство и какъ мягко выдѣлялись въ воздухѣ отдѣльныя фигуры.

Еще яснѣе выступаютъ колористическіе замыслы Леонардо въ «Мадоннѣ въ гротѣ». Здѣсь всѣ тонкости его искусства сливаются въ полнозвучный аккордъ. Къ остальнымъ Мадоннамъ эпохи эта картина относится такъ же, какъ дамскій портретъ въ галлереѣ Лихтенштейнъ къ франкфуртской головкѣ дѣвушки Боттичелли. Это значитъ другими словами: для Перуджино, Боттичелли и Беллини рѣшающее значеніе имѣло евангеліе страданія, христіанское отреченіе отъ міра, какъ ни отличны другъ отъ друга ихъ Мадонны. Охваченная печально-скорбной набожностью, обреченная увянуть нераспустившимся бутономъ, смотритъ Марія большими глазами вдаль. Ни жизнерадостности, ни солнечнаго сіянія, ни надежды! Блѣдны дрожащія губы, устало-скорбная улыбка играетъ вокругъ нихъ. Теплится тайна и въ глазахъ Младенца Христа. То не веселый, смѣющійся ребенокъ, а Спаситель міра, охваченный мрачнымъ предчувствіемъ.

Картина Леонардо чужда всякой церковности. Очи Маріи не затемнены ни горемъ, ни скорбнымъ предвидѣніемъ. Богородица ли она вообще? Не наяда ли она или сильфида, или съ ума сводящая Лорелей? Въ безконечно болѣе утонченномъ видѣ возрождаются здѣсь головы, уже извѣстныя намъ изъ Крещенія Вероккіо, изъ Благовѣщенія Уффицій: молодая женщина, склоняющаяся къ своему ребенку съ чувствомъ невыразимаго блаженства, похожій на дѣвочку-подростка ангелъ, мягко-чувственнымъ взглядомъ выглядывающій изъ картины, и двое дѣтей, которыя даже не дѣти, а аморетты или херувимы.

Подобно находящейся въ Берлинѣ картинѣ Воскресенія и эта скомпанована въ строго пирамидальномъ порядкѣ. Желая вписать всѣ подробности въ равнобедренный треугольникъ, Леонардо придалъ платью Маріи почти невозможную линію. Эта линейная композиція осложнена еще свѣтовой проблемой. Чувствительный ко всякой жесткой формѣ, Леонардо былъ не менѣе чувствителенъ и къ яркому свѣту. Онъ подыскалъ поэтому такую мѣстность, куда дневной свѣтъ проникаетъ только мягкими, кроткими, заглушенными тонами. Такъ напалъ онъ на мотивъ скалистаго грота. Слѣва сверху падаетъ въ отверстіе пещеры свѣтъ, мягкимъ аккордомъ наполняя этотъ красивый уголокъ міра.

Когда потомъ Леонардо вновь поселился во Флоренціи (1502—1506 г.г.), поручилъ ему Франческо дель-Джіокондо написать портретъ

Монны Лизы, красивой неаполитанки, на которой онъ женился третьимъ бракомъ. Филиппино Липпи передалъ ему исполненіе даннаго ему сервитами Санты Аннунціаты заказа написать образъ Св. Анны, а совѣтъ пригласилъ его участвовать вмѣстѣ съ Микель Анджело въ украшеніи Палаццо Веккьо. Въ большой залѣ синьоріи, нынѣ украшенной фресками Вазари, Микель Анджело изобразилъ сцену, какъ пизанцы застаютъ врасплохъ купающихся въ волнахъ Арно флорентійскихъ солдатъ, тогда какъ Леонардо воспроизвелъ битву, происшедшую въ 1449 г. между флорентійцами и миланцами у Ангіари, между Ареццо и Борго Санъ-Сеполькро.

Св. Анна представляла рѣшеніе—хотя и въ иномъ духѣ—проблемъ, аналогичныхъ тѣмъ, которыя Леонардо поставилъ себѣ въ «Мадоннѣ въ гротѣ». Предшественники воспроизводили эту тему двояко. Нѣкоторые художники, какъ напр. Гансъ Фрисъ, старшій Гольбейнъ и Джироламо даи-Либри, сажали Анну рядомъ съ Маріей и ставили между ними Младенца. Другіе, какъ Корнелисъ на его хранящейся въ Берлинѣ картинѣ, изображали Св. Анну въ буквальномъ смыслѣ слова «самъ-треть», т. е. изображали ее держащей на колѣняхъ маленькую фигурку Маріи, на колѣняхъ которой сидитъ въ свою очередь еще меньшая фигурка Младенца Христа.

Изъ формальныхъ соображеній Леонардо также выбралъ этотъ старый мотивъ. Но подобно тому, какъ въ Тайной Вечерѣ онъ отступилъ отъ евангельскихъ словъ, что «Іоаннъ возлежалъ на груди Спасителя», побудившихъ его предшественниковъ изобразить его почти миніатюрнымъ, такъ не придерживался онъ и въ данномъ случаѣ невозможныхъ пропорцій фигуръ. Онъ сажаетъ Марію, изображенную взрослою женщиной, на колѣни Анны и заставляетъ ее склониться къ Младенцу Христу, намѣревающемуся сѣсть верхомъ на барашка. Это давало ему возможность строго-цѣльной композиціи. Вся группа производитъ впечатлѣніе, будто она высѣчена ваятелемъ изъ глыбы мрамора.

Отступая отъ своихъ предшественниковъ въ композиціи картины, Леонардо не обратилъ вниманія и на возрастъ дѣйствующихъ лицъ. У всѣхъ прежнихъ художниковъ Св. Анна—соотвѣтственно съ текстомъ Евангелія—добрая бабушка, часто довольно фамильярно играющая съ своимъ внучкомъ. Леонардо не любилъ старости. Онъ не рѣшается изображать увядшее тѣло, испещренное складками и морщинами. У него и Анна—женщина чарующе красивая. Вспоминается ода Горація: O, matre pulchra filia pulchrior (O, прекраной матери болѣе прекрасная дочь). Типы картины «Мадонна въ гротѣ» стали еще болѣе таинственными, болѣе похожими на сфинксы. Внесъ онъ нѣчто новое и въ освѣщеніе. Къ картинѣ «Мадонна въ гротѣ» онъ использовалъ пейзажъ съ доломитами, чтобы заставить блѣдныя лица и блѣдныя руки выступать съ тихимъ мерцаніемъ изъ нѣжнаго полумрака. Здѣсь фигуры выдѣляются воздушнѣе и мягче на фонѣ дрожащей свѣтлой атмосферы. Преобладаютъ нѣжно преломляющіеся, розовые и голубоватые тона. Надъ чарующимъ пейзажемъ взоръ улавливаетъ вдали расплывающіяся горы, выступающія на небѣ, подобно облачкамъ.

О томъ, какія красочныя проблемы Леонардо ставилъ себѣ въ битвѣ при Ангіари, можно, разумѣется, высказывать только предположенія. Картина, какъ извѣстно, не была окончена. Единственное представленіе о ней даетъ этюдъ, сдѣланный столѣтіемъ позже Рубенсомъ по сохранившемуся тогда картону и выгравированный Эделинкомъ. Въ своей книгѣ о живописи Леонардо подробно писалъ о свѣтѣ, преломляющемся сквозь дымъ, пыль и мутныя грозовыя тучи. Объ этихъ свѣтовыхъ эффектахъ копія Рубенса, естественно, не даетъ почти никакого представленія. Только развѣ о композиціи картины можемъ мы составить себѣ по ней нѣкоторое понятіе. Она еще разъ показываетъ, съ какой увѣренностью Леонардо подчинялъ всѣ подробности единому сконцентрированному ритму. Борются люди и кони. Все спуталось въ дикій клубокъ. И несмотря на это, въ дикой сутолокѣ царитъ удивительная гармонія. Вся картина имѣетъ очертанія полукруга, вершину котораго образуютъ скрещивающіяся переднія ноги поднявшихся на дыбы коней.

Совершенно въ такомъ же отношеніи, въ какомъ находится эта батальная картина къ болѣе раннимъ произведеніямъ Уччелло и Піеро делла-Франчески, стоитъ Поклоненіе волхвовъ къ аналогичнымъ картинамъ Джентиле да-Фабріано и Гоццоли. Эти художники придавали темѣ форму фриза. Марія сидитъ на одномъ концѣ картины, а съ противоположной стороны къ ней приближаются цари-волхвы съ ихъ свитой.

Леонардо превращаетъ эту композицію въ духѣ профилей барельефа въ объединенную единствомъ группу. Въ центрѣ находится Марія, изображенная не сбоку, а фронтально. Голова ея образуетъ вершину пирамиды, бедра которой составляютъ склоненныя спины поклоняющихся Младенцу волхвовъ. Остальныя фигуры смягчаютъ эту застывшую симметрію остроумной, волнистой игрой взаимно дополняющихъ другъ друга и другъ другу противоположныхъ линій. Такой же новизной, какъ проникнутая единствомъ композиція, отличается и проникнутая единствомъ драматическая жизнь, которой дышитъ вся сцена. На болѣе раннихъ картинахъ кромѣ поклоняющихся волхвовъ изображалось лишь равнодушное «присутствіе». У Леонардо все полно движенія. Всѣ участвуютъ въ событіи, тѣснятся впередъ, спрашиваютъ, удивляются, высовываютъ головы, поднимаютъ руки.

Монна Лиза завершаетъ собою всѣ его устремленія въ области портретистики. Какъ извѣстно, итальянская портретистика развилась изъ медали. Этимъ объясняются рѣзкіе профили дамскихъ портретовъ у такихъ художниковъ, какъ Пизанелло, Доменико Венеціано и Піеро делла-Франческа. Пластически высѣчены контуры. Портреты должны были отличаться твердостью, металличностью красивыхъ медалей. Въ эпоху Боттичелли жестко очерченныя головы оживляются налетомъ мечтательной задумчивости. Но то была грація элегическая. Хотя женщины и одѣты въ красивыя современныя моды, отъ ихъ головокъ вѣетъ чѣмъ-то монастырскимъ, стыдливо-робкимъ. Худыя, блѣдныя лица озарены церковнымъ настроеніемъ, мистической красотой средневѣковья.

Леонардо придалъ уже портрету дамы въ галлереѣ Лихтенштейнъ демоническое очарованіе, а въ находящемся въ Амброзіанѣ портретѣ пропѣлъ гимнъ соблазнительной граціи. Въ Моннѣ Лизѣ онъ теперь создаетъ произведеніе, манящее и возбуждающее духъ, какъ вѣчная загадка. Не въ томъ дѣло, что онъ заставляетъ руки широкимъ жестомъ покоится на талiи и тѣмъ придаетъ и этому произведенію форму пирамиды, и не въ томъ, что мѣсто жестко очерченныхъ контуровъ занялъ мягкій, скрадывающій всѣ переходы полусвѣтъ. Что въ особенности очаровываетъ зрителя, такъ это демоническая прелесть улыбки. Сотни поэтовъ и писателей писали объ этой женщинѣ, которая то какъ будто соблазнительно улыбается вамъ, то словно холодно и бездушно смотритъ вдаль, и однако никто не отгадалъ ея улыбки, никто не истолковалъ ея мыслей. Все таинственно, даже пейзажъ, все погружено въ грозовую атмосферу удушливой чувственности.

Вѣроятно, въ послѣдніе годы его пребыванія въ Миланѣ возникъ также хранящійся въ Луврѣ Іоаннъ. Сколько неслыханной новизны и въ этой картинѣ чувствуется, особенно, когда вспомнишь болѣе раннія изображенія этого святого. Въ теченіе всего XV вѣка Іоаннъ былъ дикимъ пустынникомъ, одѣвавшимся въ верблюжью шкуру, питавшимся саранчей. То онъ является фанатикомъ, какъ у Рожера ванъ деръ Вейдена и у Коссы, то кроткимъ созерцателемъ, какъ у Мемлинга. Но всегда онъ оставался пустынникомъ. А какъ поступаетъ Леонардо?

На таинственно темномъ фонѣ грота выдѣляется сверкающее тѣло юнаго бога, съ блѣднымъ лицомъ и почти женской грудью... Правда, правую руку онъ держитъ, какъ Предтеча Господа, какъ praecursor domini, за то на головѣ у него вѣнокъ изъ виноградныхъ лозъ, а въ другой рукѣ покоится тирсъ. Изъ евангельскаго пустынника, питавшагося саранчой, Леонардо сдѣлалъ Вакха, юнаго Аполлона; съ загадочной улыбкой на устахъ, положивъ мягкія ноги одну на другую, смотритъ онъ на насъ волнующимъ взоромъ.

Рисунки Леонардо дополняютъ его картины. Какъ рисовальщикъ, онъ также не имѣетъ ничего общаго съ примитивами. Послѣдніе ограничивались острыми, рѣзкими линіями, очерчивающими все на подобіе орнамента. У Леонардо нѣтъ линій, есть только формы. Еле замѣтны, еле уловимы переходы. Содержаніе его рисунковъ самое разнообразное. Въ особенности драпировку изучалъ онъ всю свою жизнь. Необходимо стремиться къ античной простотѣ, совѣтуетъ онъ художникамъ. Текучія линіи должны занять мѣсто изломанныхъ. И въ самомъ дѣлѣ трудно описать прелесть этихъ линейныхъ мелодій, этихъ складокъ ниспадающихъ, сталкивающихся, робко отгибающихся и снова тихо журчащихъ дальше.

Интересовалъ его также рисунокъ волосъ. Уже Гирляндайо недурно рисовалъ на своихъ портретахъ молодыхъ дѣвушекъ волосы, тонкими змѣиными изгибами вьющіеся около висковъ. Для Леонардо женскіе волосы были источникомъ неизсякаемаго вдохновенія. Безъ устали рисовалъ онъ ихъ, какъ они мягкими линіями вьются вокругъ лба или развѣваются и колышатся. Удѣлялъ онъ вниманіе и рукамъ. Уже раньше въ эту область вступили Вероккіо, Кривелли и Ботти-

челли. Они придавали жестамъ руки граціозное изящество, рисовали пальцы, сгибающіеся, какъ сучья дерева. Но только у Леонардо рука, ранѣе костистая и жесткая, получаетъ теплую, чувственно вибрирующую жизнь. Также точно прославлялъ онъ со знаніемъ спеціалиста, у котораго не было въ этой области соперника, очарованіе пышныхъ, красиво очерченныхъ губъ и прелесть нѣжно сложенныхъ плечъ.

Резюмируя, мы можемъ слѣдующимъ образомъ опредѣлить значеніе Леонардо въ исторіи итальянскаго искусства.

Въ области композиціи онъ замѣняетъ угловатую линію линіей волнистой. Другими словами, на картинахъ примитивовъ всѣ фигуры длинны и стройны. Если на одной картинѣ соединено нѣсколько фигуръ, то она распадается на перпендикулярныя полосы, точно незримыя пилястры раздѣляютъ фигуры. Руки или висятъ вдоль тѣла, или поднимаются перпендикулярно вверхъ. Деревья на заднемъ планѣ имѣютъ не круглыя верхушки, а поднимаются на подобіе обелисковъ. Еще и другіе острые, тонкіе, прямо вверхъ подымающіеся или перпендикулярно внизъ опускающіеся предметы должны усилить впечатлѣніе вертикальности, образуя рѣзко прямые углы съ лежащими на землѣ предметами, при воспроизведеніи которыхъ также тщательно избѣгаются всякія волнистыя линіи.

Картины Леонардо, напротивъ, выдержаны въ волнистыхъ линіяхъ. Нѣтъ болѣе угловъ. Вы видите только круги, сегменты и кривыя линіи. Тѣла получаютъ округлыя формы. Они стоятъ или сидятъ такъ, что получаются волнистыя линіи. Примѣняетъ Леонардо исключительно круглые предметы, сосуды, мягкія подушки, изогнутые кувшины. Даже и тотъ фактъ, что для портретовъ онъ выбираетъ почти исключительно позу en face, объясняется тѣми же соображеніями. Въ портретахъ въ профиль, которымъ XV столѣтіе отдавало предпочтеніе, рѣчь шла о рѣзко выступающихъ угловатыхъ линіяхъ, тогда какъ положеніе en face болѣе подчеркиваетъ мягкія, округлыя формы головы.

Жесткое замѣнялъ Леонардо мягкимъ и въ области красокъ. Художники ранняго кватроченто, упоенные сверканіемъ и блескомъ міра, воспроизводили всѣ предметы яркими, пестрыми красками. Объ оттѣнкахъ они не заботились. Все блеститъ и сверкаетъ у нихъ. Отдѣльныя краски положены рядомъ почти на подобіе мозаики, отграниченныя рѣзкимъ рисункомъ линій. Это упоеніе созерцаніемъ красивыхъ красокъ смѣнилось въ концѣ столѣтія стремленіемъ къ гармоничности. Все должно подчиняться цѣлостной гаммѣ тоновъ. Уже Вероккіо, Перуджино и Беллини сдѣлали въ этой области не мало важныхъ открытій, но лишь Леонардо рѣшилъ стоявшую передъ художниками проблему. Краскамъ онъ придалъ такое очарованіе, о возможности котораго и не подозрѣвали его предшественники. Всѣ рѣзкія, пестрыя краски изгнаны съ его палитры, никогда не прибѣгаетъ онъ къ помощи золота, контуры сглажены, жесткій рисунокъ уступаетъ мѣсто мягкому, прозрачному, волнующемуся.

Такъ сдѣлался Леонардо основателемъ «живописнаго» стиля.

Наступила эпоха «свѣто-тѣни».

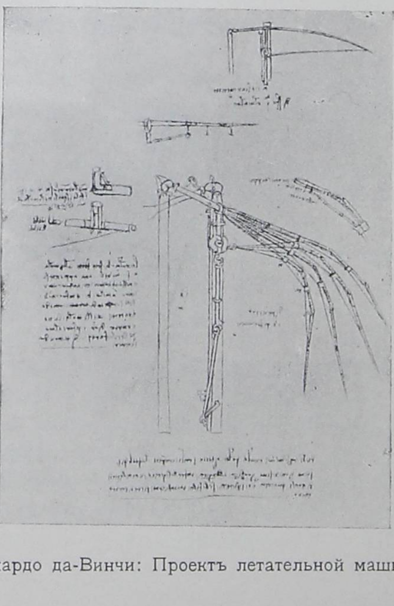
Не только творцомъ новаго ученія о композиціи и новаго воззрѣнія на краски былъ Леонардо, а, что гораздо важнѣе, онъ вдохнулъ въ искусство эпохи новую душу. Чтобы это почувствовать, необходимо вспомнить конецъ XV вѣка, время, когда монахъ Савонарола еще разъ воскресилъ духъ средневѣковья. Леонардо освободилъ искусство отъ пессимизма, отъ хмурости, отъ аскетизма, ворвавшихся тогда въ него, вернулъ ему жизнерадостность, свѣтлое настроеніе античнаго міра. Никогда не изображалъ онъ отреченіе и муки. Невозможно представить себѣ его творцомъ картинъ, изображающихъ Распятіе или Страшный судъ, избіеніе вифлеемскихъ младенцевъ, или осужденныхъ въ чистилищѣ, или истязуемыхъ мучениковъ, въ головѣ которыхъ торчатъ топоры, а въ ногахъ кинжалы.

На его картинахъ нѣтъ мѣста Кресту и бичу, нѣтъ мѣста ни раю, ни аду, ни крови, ни жертвоприношеніямъ, ни грѣху, ни покаянію. Красота и блаженство—все у него отъ міра сего. Боттичелли изображалъ Венеру въ видѣ монахини, въ видѣ скорбно-печальной христіанки, точно готовящейся уйти въ монастырь, чтобы пострадать за грѣхи міра. Христіанскія фигуры Леонардо, напротивъ, проникнуты насквозь античнымъ духомъ. Марія превращается у него въ богиню любви, рыбаки и мытари Новаго Завѣта—въ греческихъ философовъ, пустынникъ Іоаннъ—въ украшеннаго тирсомъ Вакха.

Дитя свободной любви, красивый какъ богъ, онъ прославлялъ только красоту, только любовь.

Говорятъ, будто Леонардо любилъ прогуливаться по рынку, покупать пойманныхъ птицъ и отпускать ихъ на свободу.

Такъ освобождалъ онъ и людей изъ клѣтки, куда ихъ заперла монашеская теорія, снова указывая имъ путь изъ тѣснаго монастыря въ широкое царство земной, чувственной радости.



Леонардо да-Винчи: Проектъ летательной машины.

Вліяніе Леонардо да-Винчи.

Вліяніе, оказанное Леонардо да-Винчи на всю его эпоху, было огромно. Онъ побывалъ во всѣхъ городахъ Италіи и всюду, гдѣ онъ появлялся, разбрасывалъ онъ сѣмена новыхъ всходовъ. Такъ покорялъ онъ себѣ всѣхъ. Подобно тому, какъ одна капля молока Юноны породила млечный путь, такъ весь небосклонъ итальянскаго искусства точно окрашенъ въ цвѣтъ крови Леонардо.

Проникающій творенія художника эротическій, влюбленный въ красоту духъ отличаетъ всѣ картины вѣка, и потому, прежде чѣмъ обратиться къ отдѣльнымъ художникамъ, будетъ цѣлесообразно выяснить, какая перемѣна произошла тогда въ стилѣ итальянскаго искусства.

Начнемъ съ портретистики.

Каждая эпоха отдаетъ предпочтеніе особому типу головъ. Въ началѣ кватроченто портреты юношей и дѣвушекъ были рѣдкостью, такъ какъ послѣ эпохи, любившей только общее и типичное, художники увлекались своеобразными подробностями, мозолями, морщинами и складками. Въ модѣ были тогда головы стариковъ и старухъ съ увядшей, морщинистой кожей. Шестнадцатое столѣтіе—чинквеченто—поклонялось всему величественному. Портреты молодыхъ людей поэтому встрѣчаются тогда также рѣдко, какъ и портреты дряхлыхъ стариковъ. Изображаются почти исключительно зрѣлые, вполнѣ развившіеся мужчины и женщины, находящіяся въ расцвѣтѣ силъ. Люди предпочитаютъ, чтобы ихъ изображали въ томъ возрастѣ, который болѣе всѣхъ другихъ производитъ впечатлѣніе gravità riposata, впечатлѣніе величія и мощи.

Художники эпохи барокко, которымъ приходилось рисовать такъ часто старыхъ отшельниковъ, чувствовали себя въ свою очередь и въ качествѣ портретистовъ лучше всего, когда имъ приходилось изображать характерныя головы закаленныхъ жизнью людей. На портретахъ стариковъ, на портретахъ пятидесятилѣтнихъ мужчинъ пробовали они охотнѣе всего знанія, добытыя ими, когда они писали отшельниковъ. Восемнадцатое столѣтіе было, напротивъ, эпохой женственной. Женщина была той осью, вокругъ которой вращался міръ. Вотъ почему тогда преобладали портреты дамъ въ широкихъ криноли-

нахъ, съ розовымъ цвѣтомъ лица и кроткими глазами. Если изображаются мужчины, то они производятъ впечатлѣніе женственныхъ и надушенныхъ, точно они не мужчины вовсе, а переодѣтыя дамы.

Эпоха Леонардо да-Винчи была по своимъ чувствамъ родственна эпохѣ Рококо. Подобно тому, какъ его самого не привлекала физическая сила, такъ и его ученики не любили изображать мужественные типы, а если они ихъ изображали, то придавали имъ оттѣнокъ женственности, франтовства, соблазнительной мечтательности. Тѣмъ интереснѣе они, когда рѣчь идетъ не о силѣ, а о граціи, не о мощи, а объ изяществѣ.

Вотъ прежде всего дѣти, нѣжныя, блѣдныя, княжескія дѣти, одѣтыя въ изящныя бархатныя или шелковыя платья, уже четырехлѣтними чувствующія себя принцами. Потомъ передъ вами цѣлая галлерея прекрасныхъ отроковъ-эфебовъ. Подобно юношамъ на рисункахъ Леонардо, и они ни надъ чѣмъ не задумываются и ничего не дѣлаютъ, они созданы исключительно для любви, для поцѣлуевъ. У нихъ интересный взглядъ окаймленныхъ синевой глазъ и благоухающіе, искусственно завитые волосы. Одѣты они почти, какъ дѣвушки: въ корсетъ и тонкія батистовыя рубашки, какъ любимцы Генриха III. У одного, котораго, быть можетъ, звали Себастіаномъ, въ рукѣ стрѣла, а вокругъ головы сіяніе, что составляетъ извращенный контрастъ къ изящнымъ, изношеннымъ чертамъ лица. Другой опустилъ глаза и смотритъ печально и мечтательно; третій принялъ такую позу, что тонкія линіи его профиля своебразно выдѣляются на фонѣ фантастическаго скалистаго пейзажа.

Потомъ идутъ женскіе портреты.

Послѣ того, какъ Леонардо открылъ женщину, принялись опредѣлять сущность красоты. Для XVI ст. сочиненія о женской красотѣ— книга венеціанца Федериго Луиджини: libro della bella donna и флорентійца Фиренцуолы: discorso della bellezza—имѣли такое же значеніе, какое для XV имѣли трактаты о перспективѣ и анатоміи. Стремились и художники къ тому, чтобы находить все новые оттѣнки для передачи женской красоты. Правда, среди ихъ произведеній нѣтъ Монны Лизы. Волнующая, загадочная красота этого вампира переведена скорѣе на языкъ граціи, на языкъ изящной танагрской прелести. И однако именно въ творчествѣ учениковъ Леонардо надо искать корень всей современной дамской портретистики. Съ точнымъ знаніемъ дѣла они прежде всего стараются выяснить, подходитъ ли для даннаго портрета болѣе пикантная линія профиля или же положеніе en face. Они умѣютъ читать въ женскихъ сердцахъ. Черты лица дышать то кокетливой шаловливостью, то меланхолической усталостью, то болѣзненнымъ изяществомъ.

Головы склоняются и нагибаются такъ, чтобы особеннымъ образомъ выступала линія шеи. Волосы, раньше обыкновенно спрятанные подъ вуалью, теперь или обрамляютъ головку тонкими, изящно-сплетенными косами или же ниспадаютъ мягкими, волнистыми линіями на плечи. Если волосы шатеновые, то черная бархатная лента должна усилить металлическій блескъ; если они черные, то въ ихъ темнотѣ сверкаетъ изящный жемчугъ. На портретахъ готической эпохи грудь

тщательно скрывалась: все должно быть чуждо чувственности, все должно быть одухотворено, стройно, какъ колонна. Ученики Леонардо открыли пластику женскаго тѣла. Изящно вырисовывается грудь, руки—мягки и полны, бедра—нѣжны и округлы. Подобно болѣе позднимъ художникамъ Рококо, они отгадали особую прелесть, присущую одѣяніямъ, которыя точно случайно обнаруживаютъ кусочекъ груди, кусочекъ плеча.

Или платье надѣто такъ, что одна сторона бюста остается открытой, тогда какъ другая еле вырисовывается изъ подъ легкаго, воздушнаго одѣянія. Пусть все это лишь незначительные оттѣнки, все же они составляютъ собой большую главу: la delicatesse dans l'art. Въ этой области ученики Леонардо сдѣлали столько же открытій, сколько художники кватроченто въ области анатоміи и перспективы. Среди нихъ, какъ среди японцевъ, были поэты женскихъ ручекъ и женскихъ ножекъ. Линію красивой шеи или блескъ взора, изящные локоны, вьющіеся вокругъ лба, или улыбку, играющую на устахъ, граціозный жестъ или интересную позу,—все передавали они съ мастерствомъ любителей-знатоковъ.

Разъ вы знаете ихъ портреты, то вы тѣмъ самымъ знаете уже и ихъ библейскія картины. Благочестивыя, аскетическія темы и у нихъ уступаютъ мѣсто пикантной прелести или пышной красотѣ. Подъ вліяніемъ Леонардо да-Винчи произошелъ коренной переворотъ и въ области христіанской иконографіи. Лучшимъ доказательствомъ служатъ Мадонны. Еще на картинахъ Боргоньоне Марія была робкой, блѣдной дѣвушкой. Находится ли она одна съ Младенцемъ, царитъ ли она среди сосредоточенныхъ святыхъ—всегда на ней платокъ матроны, всегда ея блѣдное лицо исполнено невыразимой скорби.

Ученики Леонардо, шедшіе по стопамъ учителя, превратили эту donna umile въ элегантную, свѣтскую даму. Недавнее чувство религіознаго благоговѣнія переведено на языкъ земной галантности. Изображая съ виду Мадонну, они на самомъ дѣлѣ слагаютъ гимнъ въ честь красоты. Почти никогда Марія не носитъ платка матроны, и нѣтъ надобности подчеркивать, что вокругъ ея головы нѣтъ сіянія, которое было бы неумѣстно вокругъ головы такихъ свѣтскихъ дамъ. Волосы, раздѣленные проборомъ, ниспадаютъ интересной волной на плечи. Такъ какъ на болѣе раннихъ Мадоннахъ русые волосы были символомъ кроткаго смиренія Маріи, то теперь по этой причинѣ художники избѣгаютъ этого цвѣта волосъ.

Не похожъ и Младенецъ Христосъ на маленькаго Іисуса болѣе раннихъ картинъ. Нагота Его служила тогда признакомъ его бѣдности—«бѣдный ребенокъ, у котораго даже нѣтъ рубашенки!»,—теперь Онъ уже не ребенокъ, а большой мальчикъ, и его голое тѣло обвѣяно тонкимъ, чувственнымъ ароматомъ. Художники ищутъ все новыхъ мотивовъ, чтобы подчеркнуть мягкія линіи этого тѣла. Христосъ уже не сидитъ и не стоитъ, а прижимается къ матери, выставляя одно бедро впередъ. Нѣтъ далѣе никакихъ указаній на церковный характеръ картины. Подобно тому, какъ Марія не mater dolorosa, а нѣжно грезитъ, точно вспоминая о далекомъ поклонникѣ, такъ и Младенецъ

Христосъ не благословляетъ, не держитъ въ рукѣ свитокъ Писанія, не исполненъ печали. Опираясь на одно колѣно, Онъ склоняется внизъ, чтобы схватить цвѣтокъ, или—въ духѣ изображеній Св. Анны—играетъ съ овечкой, приведенной маленькимъ Іоанномъ, или спитъ, положивъ головку на руку Маріи, или сосетъ грудь матери, гладя ее рученкой, и смотритъ улыбаясь на зрителя.

Этотъ послѣдній мотивъ встрѣчается, правда, уже начиная съ эпохи треченто. Ученики Леонардо придали ему, однако, чувственный оттѣнокъ, подчеркивая пикантность декольтэ. Такъ, въ эпоху Руссо знатныя дамы находили удовольствіе самимъ кормить своихъ дѣтей. Съ невыразимой изысканностью обнажаетъ Марія изящными пальцами грудь, чтобы протянуть ее младенцу.

Той же мягкой чувственностью обвѣяна и обстановка. Марія никогда не сидитъ въ комнатѣ или въ церкви. Фономъ служитъ южная, чувственная природа, тихій своеобразный уголокъ: гротъ, гдѣ растутъ сказочные цвѣты, лѣсная просѣка съ видомъ на голубоватыя горы, бесѣдка, вокругъ которой вьются бѣлыя розы, красивое дерево, обвитое плющемъ, темная зелень котораго представляетъ пикантный контрастъ къ красочной группѣ. Именно въ этой области ученики подражали Леонардо съ большимъ пониманіемъ. Изображаютъ ли они пышную прелесть сѣверо-итальянскихъ озеръ или окутанные прозрачной дымкой горные пейзажи, голубоватыя гряды горъ или таинственные гроты, вѣеролиственныя пальмы или пылающія въ темной зелени красныя розы,—всегда ихъ картины обвѣяны тѣмъ мечтательнымъ, тѣмъ очаровательнымъ настроеніемъ, которое отличаетъ «Мадонну въ гротѣ» Леонардо да-Винчи.

Если рѣчь идетъ о картинахъ болѣе крупнаго размѣра, то художники окружаютъ Марію только красивыми, молодыми людьми. Мѣсто аскетовъ-святыхъ и мучениковъ заняли сіяющіе красотой, не обезображенные ни одной раной отроки, юный Іоаннъ или похожій на дѣвушку Себастіанъ, мечтательно взирающіе на свою прекрасную, молодую госпожу. Характеренъ для чувственнаго настроенія эпохи даже орнаментъ на тронѣ Маріи. Особенно излюбленнымъ украшеніемъ служатъ пышногрудые сфинксы.

Если Марія уже не царица скорби, не mater dolorosa, то и Христосъ не мученикъ, не распятый. Теперь уже не воспроизводятся крестныя страданія Спасителя,—недавно еще главнѣйшая тема живописи. Въ Іисусѣ видятъ не измученнаго страдальца, а красавца-юношу. Обвѣянный локонами, смотритъ Онъ на насъ большими, блестящими глазами. Не безобразятъ Его раны, развѣ только легкая царапина отъ гвоздя, оставшаяся на пальцѣ, указываетъ на Его крестную смерть. Обычно же Онъ изображенъ тріумфаторомъ. Въ одной рукѣ держитъ Онъ земной шаръ, своеобразнымъ жестомъ поднявъ средній и указательный пальцы. Или Онъ учитъ въ храмѣ. Онъ похожъ на юнаго ангела, вокругъ котораго собрались холеные, немолодые уже господа съ тщательно расчесанной и подстриженной бѣлой бородой. Появляется красивая молодая дама въ поискахъ сына. Слѣдуетъ упомянуть и тему «Христосъ и блудница». Предыдущія, строго христіанскія эпохи ни-

когда не воспроизводили этого сюжета. Теперь онъ входитъ въ моду, такъ какъ даетъ художникамъ возможность изобразить Христа въ видѣ красиваго, молодого человѣка, кротко-снисходительно взирающаго на красивую грѣшницу.

Къ этому типу Христа вполнѣ подходитъ Іоаннъ. Послѣ того, какъ Леонардо создалъ извѣстную, хранящуюся въ Луврѣ картину, которая должна была изобразить Іоанна, а на самомъ дѣлѣ изображаетъ Вакха, всѣ послѣдующіе художники превращали пустынника въ похожаго на дѣвушку отрока, блѣдное, бѣлое тѣло котораго эффектно выдѣляется на темномъ фонѣ вечернихъ сумерокъ. Длинные, мягко вьющіеся волосы ниспадаютъ на плечи, не держитъ онъ въ рукѣ креста, одной указываетъ онъ вверхъ, другую положилъ онъ на грудь. Еле замѣтная улыбка играетъ вокругъ губъ; большими сіяющими глазами смотритъ онъ на насъ загадочно, какъ Монна Лиза.

Леонардо открылъ однако и чувственную прелесть ребенка. Вотъ почему на ряду съ Іоанномъ-юношей встрѣчаются и изображенія Іоанна-ребенка. Если кватрочентисты рисовали его изможденнымъ мужемъ, съ книгой въ рукѣ, на которой покоится Агнецъ Божій, то теперь онъ сталъ милымъ мальчуганомъ, сидящимъ верхомъ на овечкѣ и улыбающимся зрителю. Или оба ребенка, Іоаннъ и Іисусъ, цѣлуются. Уже на изображавшихъ Мадонну картинахъ они часто, цѣлуясь, прижимаются другъ къ другу. Теперь этотъ мотивъ становится сюжетомъ самостоятельныхъ картинъ. Іоаннъ и Іисусъ нѣжно обняли другъ друга и цѣлуются. Занавѣсъ и подушка указываютъ на то, что сцена происходитъ въ спальнѣ. Подобныя картины слегка уже напоминаютъ аналогичныя вещи Фрагонара, гдѣ дѣти играютъ въ такую опасную, любовную игру.

Большимъ сочувствіемъ пользовался и другой эпизодъ изъ жизни Іоанна, а именно эпизодъ съ Саломеей. Другими словами: послѣ того, какъ Леонардо да-Винчи создалъ въ образахъ Монны Лизы и дамы въ галлереѣ Лихтенштейнъ (въ Вѣнѣ) женщину демоническую, сфинкса—мужегубительницу, художники стали изображать любовь вообще, какъ демоническую силу, какъ силу губительную. Исторія Саломеи, полюбившей Іоанна и поклявшейся убить его, когда онъ отвергъ ея любовь, давнымъ давно уже интересовала художниковъ. И однако гравюра Израэля ванъ-Мекененъ и картина Боттичелли, гамбургская картина художника изъ С. Северина и рисунокъ Альбрехта Дюрера служили лишь иллюстраціей къ тексту Св. Писанія и не задавались никакой посторонней мыслью. Такъ точно и пляска Саломеи привлекала Мазолино, Фра Филиппо Липпи и Гирляндайо только потому, что давала возможность изобразить пышное пиршество въ роскошномъ дворцѣ.

Для художниковъ эпохи Леонардо главный интересъ представляла грѣховно-чувственная сторона сцены. Они изображали—какъ въ наши дни Реньо, Гюставъ Моро и О. Уайльдъ—демона убійственнаго сладострастія, дѣвушку, взирающую жадно-пылающимъ взоромъ на голову красиваго мужчины, убитаго ея любовью, тогда какъ ротъ съ бѣлыми сверкающими зубами улыбается невинно-дѣтской улыбкой. Указанный мотивъ вылился еще въ одинъ очень оригинальный варіантъ,

одинъ разъ только встрѣчающійся раньше, у творца «амстердамскаго кабинета». Саломеи совсѣмъ нѣтъ. Изображается только мертвая голова Крестителя. Мягкими лучами играетъ свѣтъ на серебряномъ блюдѣ и на блѣдной головѣ красавца-мужчины. Вспоминается сладострастно-могильное чувство, которымъ дышатъ нѣкоторыя картины Габріэля Макса, или настроеніе, которое хотѣлъ выразить М. Клингеръ, украшая цоколь статуи Саломеи отрубленными головами мужчинъ.

Художники заимствуютъ теперь аналогичныя по духу сцены также изъ Ветхаго Завѣта, прославляя кромѣ Саломеи и другихъ демоническихъ женщинъ. Далила, обрѣзающая Самсону волосы, была до сихъ поръ изображена только старикомъ Мантеньей на гравюрѣ и Карпаччьо на его хранящейся въ Миланѣ картинѣ. Теперь она повторяется въ безчисленномъ множествѣ произведеній. Героическая дѣва Юдифь, убившая Олоферна, осадившаго ея родной городъ, была въ глазахъ флорентійцевъ какъ бы богиней—покровительницей свободы. Въ этомъ смыслѣ ее и прославили Гиберти на Porta del Paradiso и Донателло въ группѣ на Loggia dei Lanzi. Въ такомъ же духѣ трактовалъ эту тему и Боттичелли. Для художниковъ школы Леонардо Юдифь стала символомъ губительной силы любви. Есть что-то сладострастное въ женщинѣ, готовящейся отдаться мужчинѣ, съ мечомъ въ рукѣ, которымъ она его убьетъ. Эти картины имѣютъ, впрочемъ, свой особый культурно-историческій фонъ, тотъ же самый фонъ, что и пьеса Шницлера «Покрывало Беатриче»: окруженный шумомъ войны и все же преданный наслажденіямъ городъ Миланъ эпохи Банделло, когда люди покидали ложе любви, чтобы участвовать въ битвѣ.

Мужскимъ дополненіемъ къ Юдифи является Давидъ. Подобно тому, какъ она держитъ въ рукѣ голову Олоферна, такъ онъ держитъ въ рукѣ голову Голіафа. Въ немъ, естественно, тоже нѣтъ ничего героическаго. Взоръ его мягокъ и мечтателенъ, словно онъ убилъ друга, мирно спавшаго рядомъ съ нимъ. То же увлеченіе красотой гермафродита обусловило популярность сюжета жертвоприношенія Исаака. Брунеллеско и Донателло интересовались этой темой только изъ анатомическихъ соображеній. Теперь художники съ увлеченіемъ изображали въ мягко-чувственныхъ движеніяхъ тѣло похожаго на дѣвушку отрока.

Необходимо упомянуть еще купающуюся Сусанну,—тему, также дававшую возможность мотивировать изображеніе наготы словами Библіи. Не объ изнасилованіи, даже не о сладострастномъ подглядываніи идетъ здѣсь рѣчь. Стариковъ почти не видно. Взорамъ зрителя предстаетъ только верхняя часть тѣла красивой женщины, которая, сидя въ ваннѣ, нѣжно прижимаетъ руки къ груди, оборачиваясь въ сторону, точно уловивъ какой-то шумъ.

Та же точка зрѣнія опредѣлила собой и переработку легендъ о святыхъ. Въ болѣе раннюю эпоху Магдалина была отшельницей, одѣтой въ лохмотья звѣриныхъ шкуръ. Такъ изображали ее Донателло и Бенедетто да-Майано въ своихъ статуяхъ, Фра Анджелико и Кастаньо на своихъ картинахъ, нѣмецкіе граверы на своихъ рисункахъ. Болѣе позднее жизнерадостное искусство превратило Магдалину въ

красавицу-куртизанку. Картины Піеро делла-Франчески и Піеро ди-Козимо воспроизводятъ ее въ роскошномъ туалетѣ съ баночкой для мази въ рукахъ. Въ эпоху Савонаролы снова восторжествовала аскетическая тенденція. На болоньской картинѣ Тимотео Вити она молится, одѣтая въ власяницу, передъ своей пещерой.

Отнюдь не прославленію аскетизма служатъ картины школы Леонардо. Пусть Магдалина обращаетъ свои взоры къ небу, не кающейся грѣшницей является эта красавица. Она обнажена, изящныя руки скрещены на груди, мягкой волнистой линіей ниспадаютъ волосы на плечи, лаская и цѣлуя юную грудь. Ради красоты изображаются теперь и остальные святые. Мученичество Св. Аполлоніи болѣе ранніе художники воспроизводили въ видѣ жанровой картинки: палачи вырываютъ щипцами зубы у святой, привязанной къ пню. На картинахъ школы Леонардо она стала красавицей-дѣвушкой, спокойно взирающей на насъ: въ рукѣ она держитъ щипцы, на головѣ покоится вѣнокъ, кроткая улыбка одухотворяетъ лицо. Если раньше художники изображали Св. Агату, то они останавливались на грубой сценѣ, какъ палачъ раздираетъ ея грудь. Теперь она глядитъ съ тихой меланхоліей на свои прекрасныя груди, покоящіяся на серебряномъ блюдѣ, которое она держитъ въ рукахъ.

Если здѣсь художниковъ привлекала изящная грудь, то въ сюжетѣ обрученія Св. Екатерины съ Младенцемъ Христомъ—своеобразная грація жеста. Эти картины лишены мистическаго очарованія, которымъ дышитъ эта сцена у Мемлинга, и однако изящная рука Екатерины, на палецъ которой Младенецъ Христосъ, рукой котораго водитъ стройная рука Маріи, надѣваетъ золотое кольцо, передана съ невыразимой граціей.

Влюбленными мечтателями стали и святые. Георгій уже не сражается съ дракономъ. Въ основу своихъ картинъ художники кладутъ мысль, что онъ любитъ порабощенную чудовищемъ дѣвушку, и изображаютъ его, какъ онъ послѣ борьбы сидитъ рядомъ съ возлюбленной и нашептываетъ ей нѣжныя слова. Св. Себастіанъ даетъ въ свою очередь возможность нарисовать красивое, юношеское тѣло, при чемъ на этихъ картинахъ уже нѣтъ мѣста страданіямъ, а только—экстазу. Въ блаженномъ упоеніи грезитъ онъ о прекрасномъ мірѣ, гдѣ царитъ райское счастье. Похожъ на него евангелистъ Іоаннъ, любимецъ Спасителя, превращенный изъ старика съ длинными, развѣвающимися волосами въ красиваго женоподобнаго юношу. А тѣ святые, которыхъ нельзя было изображать юношами, являются по крайней мѣрѣ холеными, старыми господами. Подобно тому, какъ окружающіе проповѣдующаго въ храмѣ Христа фарисеи нисколько не похожи на старыхъ бандитовъ Риберы, такъ Іеронимъ уже не аскетъ съ увядшимъ тѣломъ и дико-безпорядочными волосами, какъ его изображали Цоппо и позднѣйшіе художники барокко. Какъ у Леонардо, онъ немолодой, холеный господинъ, продѣлывающій въ красивомъ паркѣ курсъ лѣченія по рецепту Кнейпа: у него бѣлое, свѣже-вымытое тѣло и искусно завитая холеная борода. Вспоминаются греческіе термы, а не сирійская пустыня.

Отсюда было недалеко и до настоящей Греціи.

Уже Леонардо написалъ Медузу, тріумфъ Нептуна и Леду, находившуюся до 1694 г. въ замкѣ въ Фонтенебло. Изгнанные Савонаролой греческіе боги вступили побѣдителями на почву Италіи. Новое поколѣніе художниковъ глядѣло на чудеса античнаго міра уже иными глазами, чѣмъ кватрочентисты. Въ XV в. рѣчь шла объ археологическихъ этюдахъ. Кропотливымъ трудомъ пытался ученый Мантенья вырвать у античнаго міра все, что онъ могъ сказать археологу. Антоніо Поллайоло и Синьорелли изображали крѣпкія тѣла, мѣрящіяся силой въ борьбѣ. Боттичелли въ свою очередь заглянулъ только на мгновеніе, подобно Тангейзеру, въ гротъ Венеры, чтобы потомъ кающимся паломникомъ искать отпущенія грѣховъ у Савонаролы.

Художникамъ школы Леонардо одинаково чужды археологическая ученость падуанца, стремленія Поллайоло и Синьорелли къ познанію анатоміи и монашескій страхъ Боттичелли. Не имѣютъ они также никакого представленія ни о великихъ силахъ ада, изображенныхъ потомъ Микель Анджело, ни о кровавыхъ мученичествахъ, изображенныхъ въ XVII в. мастерами барокко. Въ античный міръ они переносили эротику современной имъ эпохи. Они пользовались имъ исключительно для того, чтобы шопотомъ произносить нѣжно-сладкія слова и манящіе любовные напѣвы, лишь для того, чтобы прославить мягкій ритмъ линій нагого тѣла, прелесть молодой женской груди и пышныхъ бедеръ.

Снова хозяиномъ міра сталъ Эросъ, плѣненіе котораго Цѣломудріемъ такъ часто воспроизводили предыдущія эпохи. Художники такъ часто изображали, какъ хорошенькій Младенецъ Христосъ обручался съ Екатериной или цѣловался съ Іоанномъ. Эти христосики, переведенные на языкъ древности, становятся миловидными амурами, сидящими среди пейзажа съ тамбуриномъ въ рукѣ, играющими на флейтѣ, или водящими хороводъ. Амуръ былъ еще у Джьотто мрачнымъ, злымъ демономъ. Въ аллегоріи Цѣломудрія онъ изобразилъ Эроса съ ногами, кончающимися когтями, и съ веревкой на груди, на которой висятъ пронзенныя, окровавленныя сердца.

Теперь его рисуютъ веселымъ Купидономъ, котораго обучаетъ Меркурій и снабжаетъ лукомъ и стрѣлой Венера. Такъ порхаетъ онъ по міру, пробуя свою силу надъ людьми и богами. Художники не устаютъ изображать любовныя приключенія Зевеса, обнимающаго лебедемъ Леду, сатиромъ—Антіопу, золотымъ дождемъ—Данаю, облакомъ—Іо, или они изображаютъ, какъ онъ приказываетъ орлу унести къ нему въ небесный дворецъ красиваго отрока Ганимеда. У Овидія художники заимствуютъ нѣжную сцену, какъ Вертумнъ, сверкающій богъ лѣта, превращается въ нищенку, чтобы вызвать состраданіе и любовь въ душѣ цѣломудренной Помоны.

Они изображаютъ Александра Великаго, но не героя, покорившаго себѣ міръ, а сибарита и эпикурейца, празднующаго свою свадьбу съ Роксаной, или Лукрецію, но не жертву насилія, а красивую, молодую женщину съ обнаженной грудью.

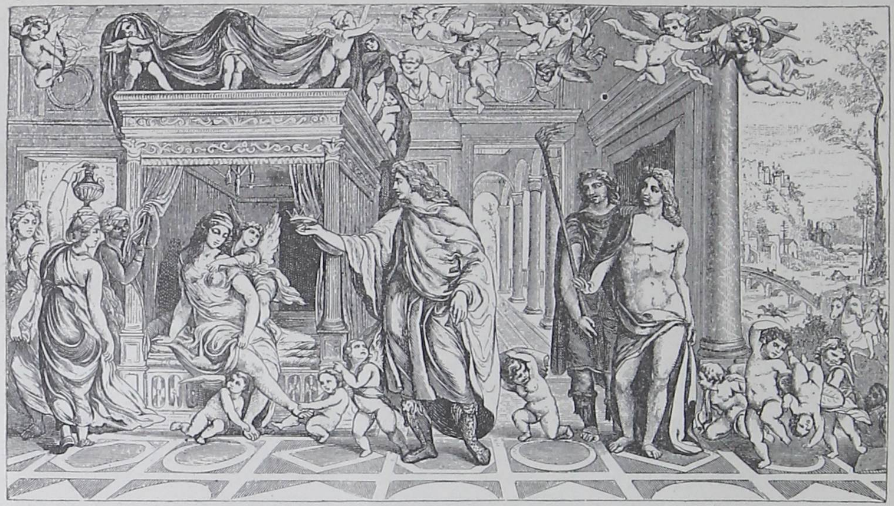
Пользуются художники и разнообразными другими ярлычками, чтобы изображать женскія фигуры съ высокоподобранными юбками и сильно декольтированной грудью. Красивая, полуобнаженная женщина съ рогомъ въ рукѣ является богиней изобилія, богиней Абунданціей, другая, сидящая у прелестнаго лѣсного источника, должна сойти за Эгерію. Нимфы купаются въ пруду, однѣ плещутся въ водѣ, другія снимаютъ чулки или рубашку, одна выходитъ на берегъ, другая пробуетъ ножкой, дрожа отъ холода, температуру воды.

Вмѣсто прежней готической, пилястрообразной связанности царятъ во всѣхъ этихъ картинахъ очень пикантные мотивы движенія. Одна нога положена высоко на другую, съ сладострастнымъ упоеніемъ простираются по землѣ члены. Тѣло перестало быть пластически холоднымъ. Мягкое sfumato вызываетъ такое чувство, будто вы смотрите на теплую, живую плоть. Подобныя картины создавались не только для свѣтскаго studio, античный міръ ворвался побѣдоносно даже въ монастырь. Даже игуменьи заказывали для своихъ комнатъ тріумфъ Діаны, или Венеру, пришедшую къ Вулкану за оружіемъ для Ахиллеса, сатировъ, приносящихъ жертву Пану, или Аполлона, преслѣдующаго Дафну.

Эти факты лучше всякихъ другихъ доказываютъ, какой жизнерадостный духъ охватилъ Италію подъ вліяніемъ Леонардо да-Винчи. Кровь вѣка онъ отравилъ сладкимъ ядомъ античной чувственности.

И сбылись слова Мефистофеля, обращенныя къ Фаусту:

«Съ этимъ напиткомъ въ груди ты скоро примешь любую женщину за Елену».



Содома: Свадьба Александра Великаго и Роксаны.

Миланцы.

Въ Миланѣ Леонардо прожилъ свои лучшие годы. Въ Миланѣ особенно сказалось поэтому его вліяніе. Изслѣдователи отнеслись къ этимъ художникамъ, сгруппировавшимся въ Миланѣ вокругъ учителя, довольно равнодушно. Они—только планеты, лишенныя собственнаго сіянія, получавшія свой свѣтъ отъ солнца Леонардо. Они—подражатели, размѣнявшіе на мелкую монету скопленный учителемъ капиталъ.

До извѣстной степени это, конечно, такъ.

Большинство изъ нихъ въ самомъ дѣлѣ только и дѣлали, что рѣшали на подобіе школьниковъ поставленныя имъ учителемъ задачи. Многіе изъ нихъ не болѣе, какъ переписчики. Они варьировали и компилировали подобно тому, какъ компиляторы - писатели изъ десяти книгъ дѣлаютъ одиннадцатую. Почти всегда вы узнаете рисунокъ Леонардо, послужившій имъ образцомъ.

Хранящійся въ Лондонѣ картонъ, изображающій Св. Анну, вызвалъ по меньшей мѣрѣ двадцать подражаній и копій. Ни одинъ изъ этихъ художниковъ, само собой понятно, не можетъ сравниться талантомъ съ Леонардо да-Винчи. Ихъ произведенія относятся къ его твореніямъ, какъ петербургскій портретъ Монны Лизы къ хранящемуся въ Луврѣ оригиналу. Сверхземная красота Леонардо превратилась подъ ихъ кистью въ нѣчто очень земное и часто лишь внѣшне привле-

кательное. Нѣтъ никакого сомнѣнія, Леонардо является импозантнымъ фономъ всего творчества миланцевъ. Для сравненія можно привлечь альпійскій ландшафтъ, высшую вершину котораго образуетъ похожая на голову рѣчного бога могучая голова художника изъ мѣстечка Винчи. У ногъ гиганта снуютъ и копошатся остальные художники. Они только люди, не великаны. И все-таки было бы несправедливо, если бы мы отнеслись къ послѣдователямъ Леонардо строже, чѣмъ къ послѣдователямъ Тиціана или Рубенса. Ибо и изъ нихъ каждый обогатилъ хотя бы *единой* черточкой царство красоты. Не вѣрно утвержденіе, будто они только подражали женскому идеалу Леонардо. У каждаго есть свой идеалъ, отличающійся тонкими оттѣнками отъ идеала учителя. Это та же самая мелодія, но только въ другихъ тонахъ. И именно потому, что Леонардо самъ завершилъ такъ мало, должны мы благодарить этихъ менѣе видныхъ художниковъ за то, что они отчетливѣе выяснили цѣли, которыя ставилъ себѣ ихъ учитель.

Имя *Амбруоджьо де-Предисъ* встрѣчается въ документахъ въ 1482 г. Онъ исполнялъ тогда должность «придворнаго художника Лодовико Моро». Ему приписываютъ копію «Мадонны въ гротѣ», находящуюся въ Лондонской Національной галлереѣ, и хранящійся въ Эрмитажѣ въ Петербургѣ портретъ Мадонны Литта, творцомъ котораго раньше также считался Леонардо. Въ коллекціи Фуллеръ въ Лондонѣ находится его портретъ молодого Аркинто (1494), а въ коллекціи Арконати-Висконти въ Парижѣ портретъ Бьянки Маріи Сфорцы. Наиболѣе ярко вскрываетъ границы умѣнія миланской школы хранящійся въ Вѣнѣ портретъ императора Максимиліана (1502). Максимиліана писали и рисовали Бернгардъ Штригель, Лукасъ ванъ Лейденъ, Даніэль Гопферъ и Дюреръ. Какимъ узластымъ кажется онъ на этихъ сѣверныхъ портретахъ съ этими рѣзко очерченными чертами лица и глазами, окаймленными тысячью маленькихъ морщинокъ.

На портретѣ де-Предиса онъ производитъ впечатлѣніе расплывчатое и изнѣженное. Морщины сглажены. Кожа точно напудрена, изящно причесаны волосы, какъ въ лихорадкѣ блестятъ глаза. Картина лишній разъ говоритъ намъ о томъ, что изображеніе силы и мужественности не входило въ программу миланцевъ.

Вышедшій изъ старинной семьи художниковъ *Андреа Соларіо* въ молодости долженъ былъ покинуть Миланъ и получилъ въ Венеціи свои первыя художественныя впечатлѣнія. Вотъ почему его юношескія произведенія кажутся работами ученика Беллини. Въ Брерѣ хранится большая съ фигурами въ полчеловѣческаго роста картина, изображающая Марію и двухъ поклоняющихся ей святыхъ, въ Вѣнѣ— Христосъ, идущій на Голгофу, въ Музео Польди Пеццоли—образъ страдальца Христа. Подобно этимъ библейскимъ картинамъ производятъ совершенно венеціанское впечатлѣніе и его хранящіеся въ Лондонской Національной галлереѣ мужскіе портреты.

Вспоминаются иногда даже картины нидерландцевъ (связь съ которыми установилъ, какъ мы знаемъ, Антонелло да-Мессина). Когда Соларіо потомъ вернулся въ Миланъ, онъ подпалъ, повидимому, подъ вліяніе Боргоньоне. Находящійся въ музеѣ Польди Пеццоли «Отдыхъ

во время бѣгства» съ его странной, похожей на прусскую королеву Луизу, Мадонной напоминаетъ характерный для Боргоньоне «стиль ампиръ». Прошло немного времени и Соларіо сдѣлался ученикомъ Леонардо. По его портретамъ можно прослѣдить, какъ на него начинаетъ оказывать неотразимое очарованіе прелесть Монны Лизы. Такъ, маршала Шарля д'Амбуазъ (въ Луврѣ) онъ изображаетъ уже не кондотьеромъ, какъ поступилъ бы Антонелло, а далекимъ отъ міра мечтателемъ, грезящимъ, подобно Моннѣ Лизѣ, среди сказочнаго пейзажа.

Чрезмѣрной утонченностью отличаются теперь и его библейскія картины. На хранящейся въ Луврѣ картинѣ Vierge au coussin Младенецъ Христосъ стоитъ не на баллюстрадѣ, а лежитъ на подушкѣ, что даетъ возможность изобразить волнистую линію. Слѣдуетъ указать и на вторую, находящуюся въ Луврѣ картину Соларіо—изящную голову Іоанна Крестителя на серебряномъ блюдѣ, такъ какъ она такъ типична для специфическихъ настроеній, внесенныхъ Леонардо въ искусство и въ жизнь.

Особаго вниманія заслуживаютъ два другихъ ученика Леонардо, Франческо Мельци и Антоніо Бельтраффіо. Личность Леонардо оказывала на окружающихъ такое великое очарованіе, что живописи посвятили себя даже два молодыхъ аристократа, которые «отнюдь не нуждались». Такіе диллетанты находятся въ особомъ положеніи. Такъ какъ они были свободны въ своихъ поступкахъ, такъ какъ они имѣли возможность легче подчиняться своимъ прихотямъ, чѣмъ профессіональные художники, работавшие на заказъ, быть можетъ также и потому, что они вышли изъ аристократическаго общества, создали эти любители особенно изящныя вещи.

Антоніо *Бельтраффіо* въ своихъ твореніяхъ очень разнообразенъ. Находящійся въ Уффиціяхъ юноша въ вѣнкѣ, такъ меланхолически глядящій внизъ, представляетъ самую изящную голову красавца-юноши, созданную эпохой. Чисто Леонардовской мягкостью отличаются также потреты Лодовико Моро и находящіеся въ Амброзіанѣ въ Миланѣ потреты, изображающіе, быть можетъ, Изабеллу Аррагонскую и Франческо Мельци. Однако въ большинствѣ случаевъ у него есть своя индивидуальная нотка. Вмѣсто чувственной прелести, проникающей обычно произведенія школы Леонардо, у него преобладаетъ суровая, строгая нотка. Красавица-Мадонна въ музеѣ Польди Пеццоли съ ея большими зелеными глазами наяды до чрезвычайности оригинальна.

А порою въ его картинахъ дышитъ торжественное настроеніе, которое вы тщетно будете искать въ твореніяхъ другихъ учениковъ Леонардо. Не благочестивой набожностью, конечно, обвѣянъ большой портретъ въ Брерѣ, изображающій молящуюся среди пейзажа супружескую чету. И однако сочетаніе черной одежды и бѣлой вуали съ голубовато-зеленымъ фономъ пейзажа придаетъ картинѣ характеръ чрезвычайно благородной строгости. А его находящаяся въ Лондонѣ Мадонна, хотя и написана подъ вліяніемъ Леонардо, знаменуетъ собой новый періодъ въ исторіи изображенія въ живописи женскаго типа,

Во всѣхъ прежнихъ картинахъ Марія была неизмѣнно дѣвой—сначала дѣвушкой, отрекающейся отъ земныхъ радостей, потомъ дѣ-

вушкой, пылающей страстью. Мадонна Бельтраффіо, эта женщина съ могучими формами, темно черными, почти отливающими синевой волосами, обрамляющими ея смуглое лицо, напоминаетъ не столько Леонардо, сколько Фейербаха. Нотка мощнаго, торжественнаго величія отличаетъ Бельтраффіо отъ другихъ художниковъ школы. Строга, какъ образъ мозаичной живописи, находящаяся въ Берлинѣ Св. Варвара, стоящая передъ башней среди голаго пейзажа и серьезными, черными глазами смотрящая на насъ. Относительно принадлежности тому или другому художнику хранящейся въ Луврѣ строгой женщины, извѣстной подъ названіемъ La belle ferroniere (ея лобъ украшенъ тонкой нитью съ сверкающимъ алмазомъ), мнѣнія изслѣдователей до сихъ поръ расходятся. Я и теперь не могу отказаться отъ убѣжденія, что ея творцомъ не могъ быть никто иной, какъ Леонардо, хотя другіе и указываютъ, что Бельтраффіо потомъ воспользовался той же моделью для своей находящейся въ Луврѣ Мадонны дома Казіо. Во всякомъ случаѣ ему безусловно принадлежитъ строгій портретъ въ галлереѣ Чарторійскаго въ Краковѣ, изображающій очень похожую на Belle ferroniere даму, обнявшую узкой нервозной рукой хорька.

Та же черта суровой строгости должна насъ, быть можетъ, заставить приписать не Леонардо, а Бельтраффіо и находящееся въ Берлинѣ Воскресеніе.

Франческо Мельци, юный другъ Леонардо, сопровождавшій его во Францію, сидѣвшій у его смертнаго одра, извѣстенъ намъ по одной только картинѣ, находящейся въ Берлинской галлереѣ. Но зато какимъ благородствомъ вѣетъ отъ этого восхитительнаго произведенія! Своебразенъ уже выборъ сюжета. Ни одинъ художникъ раньше его не воспроизводилъ мало извѣстную, нѣжную сцену овидіевыхъ Метаморфозъ, гдѣ Вертумнъ, принявъ видъ старухи, добивается любви красавицы Помоны. Съ какимъ изысканнымъ вкусомъ изобразилъ эту сцену Мельци! Посмотрите на эту изящную, похожую на головку танагрской статуетки, головку Помоны, вокругъ которой такой красивой линіей вьются ея украшенные лентами шатеновые волосы! Взгляните на тонкую, батистовую рубашку, лаская обхватившую плечи, оставляющую одну половину груди открытой и пикантно вуалируя другую, тѣмъ еще усиливающую прелесть декольтэ! А эти очаровательныя розовыя ноги, эти цвѣты и плоды, наполняющіе корзиночку Помоны, эти лиліи и виноградныя лозы, обвивающія дерево! Присмотритесь, наконецъ, къ мечтательному пейзажу, среди котораго находятся обѣ фигуры! Правда, та же самая танагрская головка съ изящно заплетенными, около лба вьющимися волосами, съ нѣжнымъ, наполовину обнаженнымъ бюстомъ, то же увлеченіе странными, рѣдкими цвѣтами, тотъ же духъ поздней эллинской культуры повторяются въ хранящейся въ петербургскомъ Эрмитажѣ такъ называемой Коломбинѣ. А если, какъ теперь думаютъ изслѣдователи, эта послѣдняя принадлежитъ Джьампетрино, то ему слѣдуетъ приписать и Вертумна.

Въ такомъ случаѣ единственнымъ достовѣрнымъ произведеніемъ Мельци былъ бы подписанный его именемъ находящійся въ Амброзіанѣ рисунокъ головы безбородаго старика, сдѣланный краснымъ

карандашемъ, а Вертумна и Помону, эту картину, выражающую Леонардовскій типъ въ самомъ нѣжномъ и утонченномъ видѣ, пришлось бы отнести за счетъ художника, извѣстнаго довольно стеклянными Мадоннами на фонѣ уютнаго, почти нидерландскаго пейзажа.

Эти факты показываютъ, какъ мало мы еще знаемъ художниковъ школы Леонардо.

Если же Джьампетрино приписываютъ Мадонну въ галлереѣ Боргезе съ видомъ на идиллическій пейзажъ, красавицу Магдалину въ Брерѣ и картину, изображающую нимфу Эгерію, женскую разновидность Іоанна Леонардо, то подобныя заявленія лишены всякой документальной достовѣрности.

Неутомимѣйшимъ художникомъ школы былъ *Бернардо Луини*. Онъ родился въ 1475 году и написалъ не мало картинъ для церквей маленькихъ мѣстечекъ. Вотъ почему его юношескія произведенія производятъ такое архаичное впечатлѣніе. Заказчики требовали набожности, и Луини былъ набоженъ по заказу. Исходя отъ Боргоньоне, онъ умѣлъ окружать свои фигуры легкой атмосферой скорбной мечтательности. Къ числу такихъ его произведеній относятся, напр., стоящія въ нишахъ фигуры Св. Екатерины и Св. Аполлоніи, всецѣло напоминающія еще Мадоннъ Боргоньоне. Производитъ впечатлѣніе отзвука кватроченто и картина, гдѣ Ипполита Сфорца, заказавшая ее, стоитъ на колѣняхъ передъ тремя святыми. Эти традиціонныя темы, естественно, также исключали ту благородную простоту, къ которой стремились чинквечентисты. Его распятіе въ Лугано представляетъ собой перегруженную фигурами народную сцену въ духѣ кватроченто, и только въ фигурѣ Магдалины, глядящей съ распростертыми руками вверхъ къ кресту, робко сказывается характерное для классицизма чувство формы.

Потомъ и онъ повернулъ на мірской путь эпохи.

Теперь его Мадонна сильно декольтирована. Младенецъ Христосъ, недавно еще угловатый, становится хорошенькимъ, нагимъ мальчикомъ, въ правильной позѣ покоящимся на колѣняхъ матери. Помѣщаемыя имъ на заднемъ планѣ изгороди изъ блѣдныхъ розъ должны усилить эстетическую прелесть картины. Если у него есть своя индивидуальная черточка, то она сказывается развѣ въ томъ, что танагрская красота Леонардо сочетается у него съ легкимъ налетомъ меланхоліи. Кроткая печаль порой отличаетъ его образы отъ болѣе чувственно-настроенныхъ образовъ Леонардо. Волосы Маріи, унизанные у другихъ художниковъ жемчугомъ, у него обычно спрятаны подъ свѣтлымъ платкомъ, представляющимъ, впрочемъ, весьма пикантный контрастъ къ болѣе темному цвѣту лица.

Въ другихъ произведеніяхъ,—напр., изображая юнаго Христа въ храмѣ или аллегорическія фигуры Тщеславія и Скромности,—Луини интересовала проблема жестикулирующихъ рукъ, играющая такую видную роль въ творчествѣ Леонардо. Подъ конецъ онъ захватилъ еще и сюжеты классической мифологіи. Для монастыря написалъ онъ Венеру и Марса, смотрящихъ, какъ Вулканъ куетъ оружіе, далѣе семейство сатировъ и превращеніе Дафны. А его картина съ купающимися

нимфами, перенесенная изъ Паллаццо Реале въ Бреру, является исключительнымъ явленiемъ даже въ искусствѣ чинквеченто. Юныя дѣвушки сидятъ на берегу, высоко подобравъ ноги, или плещутся въ водѣ, или карабкаются на берегъ. Бѣлыя рубашки удачно подчеркиваютъ розовый цвѣтъ нагихъ, молодыхъ тѣлъ. Исходя отъ Боргоньоне, Луини дошелъ до красоты Рококо, почти до Фрагонара.

Марко д'Оджьоне писалъ портреты изящныхъ, блѣдныхъ юношей, усматривая свою спецiальность главнымъ образомъ въ репродукцiи Тайной Вечери Леонардо. Въ своихъ раннихъ картинахъ *Бернардино де'Конти* еще производитъ архаичное впечатлѣнiе. Находящаяся въ Брерѣ картина, гдѣ Лодовико Моро стоитъ съ супругой Беатриче и съ дѣтьми на колѣняхъ передъ Марiей, напоминаетъ Дзенале. Потомъ и онъ сталъ, особенно въ качествѣ портретиста, художникомъ своего вѣка. Ему принадлежитъ въ Ватиканѣ портретъ маленькаго Франческо Сфорцы, въ галлереѣ Маласпина въ Миланѣ портретъ дамы, положившей руку на грудь красивымъ жестомъ. Оба портрета показываютъ, что въ школѣ Леонардо скрываются сѣмена всего того, что взошло пышной жатвой въ послѣдующую эпоху. Въ особенности чувственная прелесть женщины была впервые уловлена этими художниками. Они первые научились изображать улыбку устъ, изнѣженную усталость движенiй и благоуханiе волосъ. Хранящаяся въ Брерѣ Мадонна *Гауденцiо Феррари* представляетъ одно изъ самыхъ изысканно-своебразныхъ изображенiй Марiи, какiя только были созданы вѣкомъ. Настоящая professional beauty смотритъ здѣсь внизъ на Младенца взглядомъ, какимъ глядитъ красивая дама, когда ей дѣлаютъ комплиментъ по поводу ея бебе. Портьера на заднемъ планѣ еще усиливаетъ впечатлѣнiе чисто свѣтской элегантности. Кисти Феррари принадлежатъ еще фигуры ангеловъ, дышащiя чувственной красотой. Въ Берлинѣ ему принадлежитъ Благовѣщенiе, въ Туринѣ—варiантъ Св. Анны Леонардо да-Винчи.

Лишь въ послѣднiе годы жизни Феррари сталъ творить много. Его покрывающiя огромныя стѣны картины отличаются новизной развѣ только въ томъ смыслѣ, что въ нихъ—онъ дожилъ до 1546 года—стиль эпохи Леонардо уже насыщенъ чертами барокко.

Мѣшается миланская кровь съ чужеземными элементами, на этотъ разъ съ римскими, и въ картинахъ *Чезаре да-Сесто*. Подобно тому, какъ онъ принесъ съ собою въ Римъ идеалы Леонардо, такъ самъ онъ перенялъ кое-что изъ римскаго стиля. На мѣсто характерной для миланцевъ мягкости становится у него стремленiе къ размаху, увлеченiе контрастами. Излюбленную эпохой Саломею онъ изображаетъ не только по грудь, но и во весь ростъ. Широкимъ, напоминающимъ Микель Анджело жестомъ кладетъ палачъ голову Крестителя на блюдо. У Саломеи увѣнчанная виноградными листьями головка и окаймленные синевой глаза, извѣстные намъ по картинамъ Джьампетрино. Но жесты руки величавы и одежда ея ложится могучими складками. Мощны ея ноги, напоминающiя Пенелопу Перуцци. На мощныхъ античныхъ сфинксахъ покоится столъ. Его Мадонны, какъ Мадонны миланцевъ, свѣтскiя дамы, исполненныя сознанiя своей красоты. Миланцевъ напоми-

наетъ темный фонъ деревьевъ, на которомъ эффектно выдѣляется блѣдное лицо Маріи. Мотивы движенія Младенца зато сложнѣе. Замѣчается и нѣкоторое стремленіе къ изображенію величаво развѣвающихся одеждъ, въ такомъ ярко выраженномъ видѣ еще чуждое школѣ Леонардо.

Образцомъ такого стиля можетъ служить—кромѣ Мадонны Бреры—въ особенности Поклоненіе волхвовъ въ Академіи въ Венеціи. Такъ какъ центральная группа этой картины снова повторяется почти въ томъ же самомъ видѣ въ находящемся въ Петербургскомъ Эрмитажѣ Святомъ семействѣ, то авторомъ и этой картины, ранѣе приписываемой Леонардо, теперь считается Чезаре да-Сесто. Вѣроятно, онъ же является и творцомъ полукруглаго окна въ Сантъ-Онофріо въ Римѣ, ранѣе также слывшаго за юношеское произведеніе Леонардо. А въ Крещеніи Спасителя въ галлереѣ Боргезе онъ кажется уже прямо двойникомъ Себастіано дель Пьомбо. Чувствуется, какое огромное впечатлѣніе произвели на него могучіе образы Микель Анджело.

Джіованни Антоніо Бацци, по прозванію *Содома*, хотя и работалъ въ Римѣ, однако никогда не выходилъ за предѣлы характерныхъ для школы Леонардо формъ и настроеній. Онъ, быть можетъ, наиболѣе рафинированнный изъ всѣхъ художниковъ, воспитавшихся въ Миланѣ подъ вліяніемъ Леонардо. Подобно Луини, Содома создалъ не мало совершенно безразличныхъ произведеній. Ловкій талантъ, онъ элегантно исполнялъ любой заказъ. Какъ Протей, облекается онъ во всевозможныя маски. Но вы сразу чувствуете, когда онъ работаетъ по вдохновенію и когда пишетъ на заказъ.

Когда онъ изображаетъ мученичества, онъ всегда остается холоднымъ. Когда онъ пытается выразить энергію, онъ впадаетъ въ декламацію. Въ своихъ завершающихъ фрески Синьорелли картинахъ, изображающихъ въ Монте Оливето легенду Св. Бенедикта, онъ порою довольно удачно поддѣлывается подъ монашескій стиль. Съ удовольствіемъ писалъ онъ однако только эпизодъ съ куртизанками, пытающимися соблазнить святого. Надъ этой сценой точно разлита атмосфера парижскаго hautgout, въ ней есть что-то напоминающее journal amusant.

До насъ дошли два его автопортрета. Одинъ разъ—на находящемся въ Сіенѣ Снятіи со креста—онъ изобразилъ себя въ видѣ римскаго воина, который, повернувъ голову въ сторону, равнодушно смотритъ на происходящую сцену. На одной изъ фресокъ въ Монте Оливето онъ, напротивъ, одѣтъ въ пышный плащъ. Собаки и морскія свинки окружаютъ его. Длинные кудри обрамляютъ красивую голову съ крупными, чувственными губами и большими, точно лихорадочно блестящими глазами. Разъ вы ознакомились съ этими автопортретами Содомы, то вы уже знаете, какими его произведеніями только и слѣдуетъ воспользоваться для его характеристики.

Все его существо проникнуто сладострастной истомой. Улыбку Леонардовыхъ женщинъ онъ превратилъ въ безумное блаженство чувственнаго опьяненія.

Гдѣ только можно, онъ изображаетъ женщинъ. На картинѣ Снятіе со креста у креста стоятъ не друзья Господа, а двѣ прекрасныя дамы;

Марія падаетъ въ объятія красивой дѣвушки, долженствующей изображать Магдалину. Его Мадонны—наиболѣе, быть можетъ, прекрасная находится въ коллекціи Genouillach (въ Миланѣ)—имѣютъ длинныя вытянутыя руки, большія съ черными кругами глаза и изысканно-своебразную прическу. Лицомъ къ лицу съ такими мірскими картинами трудно вѣрится, что со дня сожженія Савонаролы едва миновало одно десятилѣтіе. Въ картинѣ адскаго преддверія—въ Академіи въ Сіенѣ—его интересовала собственно одна только нагая фигура Евы. Даже Рафаель едва ли такъ тонко прочувствовалъ ритмъ линій женскаго тѣла. Въ этихъ утомленныхъ чертахъ лица, въ этихъ на груди скрещенныхъ рукахъ, въ этомъ чудесномъ тѣлѣ—весь Содома.

Изображая античные сюжеты и аллегорическія темы, художникъ могъ еще свободнѣе слѣдовать своей натурѣ. Онъ создаетъ богиню Милосердія—Caritas—въ видѣ молодой женщины, къ пышной груди которой прижимается розовый младенецъ. Часто воспроизводилъ онъ тему о Лукреціи, что давало также возможность изобразить особо привлекательный жестъ руки или красивый, обнаженный бюстъ. Образъ Леды воспроизвелъ уже Леонардо въ одномъ рисункѣ. Находящаяся въ галлереѣ Боргезе картина Содомы производитъ тѣмъ не менѣе впечатлѣніе наитія прекраснаго мгновенія, вмѣстѣ съ тѣмъ являясь классическимъ образцомъ стиля эпохи. У Боттичелли Леда стояла бы прямолинейно, а шея лебедя была бы совершенно перпендикулярна. У Содомы правое бедро Леды мягко выступаетъ впередъ и такимъ же мягкимъ жестомъ обхватила молодая женщина правой рукой шею лебедя, приближающагося къ ней крупной волнистой линіей, дрожа отъ сладострастной истомы.

А знаменитая фреска, изображающая свадьбу Александра Великаго съ Роксаной, написанная имъ по порученію Агостино Киджи для виллы Фарнезины, содержитъ квинтэссенцію того, что онъ могъ дать и далъ, какъ художникъ прекраснаго пола. Присмотритесь къ изящной позѣ и полустыдливой, полусмущенной улыбкѣ невѣсты, которой амуры снимаютъ вуаль и сандаліи! Взгляните на этихъ ликующихъ геніевъ, носящихся въ воздухѣ, и на этого юнаго красавца Гименея, пылающимъ взглядомъ впившагося въ молодую женщину! Жуткая красота брачной ночи никогда не изображалась съ такимъ чувственнымъ экстазомъ!

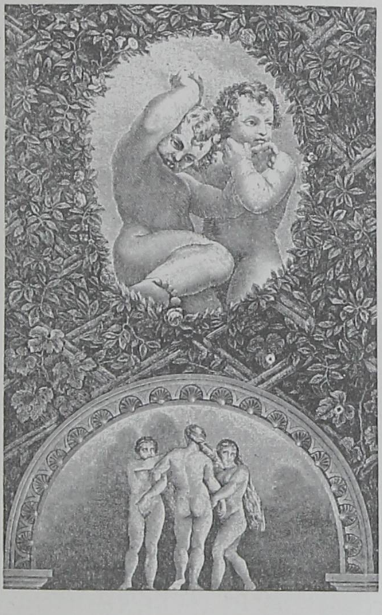
Еще болѣе, правда, привлекала Содому отличающая многія фигуры юношей Леонардо черта гермафродитизма. Своей страстью къ красотѣ, соединяющей эластичность юноши съ пышной граціей женщины, Леонардо напоминалъ эллина. Фигуры юношей, созданныя Содомой, отличаются еще въ большей степени этой рафинированно-сладострастной элегантностью. Умирающій Себастіанъ улыбается съ такимъ блаженнымъ упоеніемъ, точно въ потустороннемъ мірѣ онъ будетъ тѣмъ, чѣмъ былъ похищенный Ганимедъ отцу боговъ Юпитеру. Забудьте прежнихъ корчащихся отъ боли святыхъ! Какъ на картинѣ въ Уффиціяхъ, такъ и на фрескѣ въ Санъ Спирито въ Сіенѣ Себастіанъ является красавцемъ-эфебомъ съ дивнымъ, полнымъ, чисто женскимъ тѣломъ. Даже рисуя Христа, Содома даетъ въ сущности только красивое тѣло

съ пышными, выпуклыми бедрами, носящее какъ будто случайно голову Христа. А въ фигурѣ Исаака на картинѣ въ Пизѣ, изображающей приносимую Авраамомъ жертву, содержится весь Содома. Вспомните гермафродита Ватикана, этого юношу съ взоромъ меланхолика и пышнымъ тѣломъ женщины! Вспомните статуи Антиноя императорской эпохи съ ихъ извращеннымъ смѣшеніемъ обоихъ половъ! Исаакъ Содомы, этотъ отрокъ съ головкой дѣвушки-подростка и мягкими бедрами, скрестившій круглыя, полныя руки на груди, словно въ порывѣ дѣвичьей стыдливости, онъ никто иной, какъ гермафродитъ или Антиной христіанства, идеалъ красоты, свойственный лишь эпохамъ высшей культуры и безусловнаго аморализма.

Лебедь на картинѣ съ Ледой и насмѣшливые стихи, которыми сіенскіе горожане осыпали легкомысленнаго художника, вѣроятно, заслужившаго свое прозвище: Содома, логически дополняютъ его образъ.

Есть что-то странное въ жизни и дѣятельности этого изящнаго, пресыщеннаго сноба, начавшаго свою карьеру жуирующимъ грансеньеромъ, собиравшаго произведенія античнаго искусства, державшаго скаковыхъ лошадей, одѣвавшагося въ бархатъ и шелкъ, окружавшаго себя красивыми рабами и кончившаго не въ темницѣ, нѣтъ!—а въ госпиталѣ.

Корреджьо.



Корреджьо: Фрески въ Пармскомъ соборѣ.

От чувственнаго Содомы такъ естественenъ переходъ къ Корреджьо. Изъ всѣхъ послѣдователей Леонардо онъ едва ли не самый очаровывающій. Вся его жизнь была грезой любви, грезой о красавицахъ женщинахъ и улыбающихся амурахъ. Впрочемъ, эти привлекательныя качества Корреджьо обнаруживаются только въ одной части его картинъ. Дѣло въ томъ, что онъ не отдавалъ себѣ яснаго отчета въ размѣрахъ своего таланта и потому создалъ немало пустыхъ произведеній. Къ числу такихъ произведеній, которыя не соотвѣтствовали его темпераменту, я отношу огромныя картины, которыми онъ украсилъ куполы церкви San Giovanni Evangelista и собора въ Пармѣ. Здѣсь онъ не болѣе, какъ утонченный виртуозъ, заставляющій волосы развѣваться и одежды вздуваться. Огромныя тѣла извиваются, простираются въ воздухѣ руки, выгибаются головы. Кувыркаются или мчатся въ воздухѣ ангелы. Въ особенности картина въ куполѣ собора изображаетъ небо уже такимъ, какимъ оно носилось передъ взорами художниковъ барокко. Удивительно, какъ онъ справляется со всѣми трудностями, удивительно, съ какой увѣренностью онъ вступаетъ на путь, ведущій отъ Ренессанса къ патеру Поццо. А за этой шумной оркестровкой какая скудная тема! Все отмѣчено печатью безсилія! Формы безъ содержанія, головы мыслителей безъ мыслей, могучіе жесты безъ смысла и безъ цѣли!

Невелика гамма Корреджьо.

Проникшись послѣ успѣха своихъ фресокъ убѣжденіемъ, что для него нѣтъ ничего невозможнаго, онъ принялся за картины, рисующія его не съ хорошей, а съ непривлекательной стороны. Именно потому, что онъ чувствовалъ, какъ женщина, онъ вбилъ себѣ въ голову, что можетъ быть мужчиной. Съ нимъ произошло то же, что съ мягкимъ элегикомъ Ванъ Дейкомъ, когда онъ въ первые годы своей дѣятельности подражалъ Рубенсу. Пустое фанфаронство заняло мѣсто величавой силы. Помѣщая назойливо на переднемъ планѣ театральныхъ великановъ, онъ портилъ свои лучшія вещи. Восхитительны, напр., на изображающей Мадонну съ Св. Іеронимомъ картинѣ нервно-подвижной Младенецъ Христосъ, хорошенькій ангелочекъ, держащій передъ нимъ книгу, и Магдалина, прижимающаяся щекой къ Его ножкѣ. Все это очарованіе уничтожаетъ Св. Іеронимъ, похожій на великана Бондинели. Другія картины онъ портитъ виртуозными tours de force, годящимися для фресокъ въ куполѣ, но не для картинъ. Даже въ его Святую ночь, въ эту всѣмъ извѣстную, находящуюся въ Дрезденской галлереѣ картину вторгается эта крикливость, нарушая тихое очарованіе, которымъ могла бы быть обвѣяна спокойно-красивая сцена.

Корреджьо хорошъ только, когда изображаетъ не сильныя, а мягкія и нѣжныя чувства, не пафосъ, а беззаботную игру, улыбающуюся радость, не мужчинъ, а женщинъ и дѣтей, только, когда остается художникомъ грацій, не выходящимъ за предѣлы миловиднаго Рококо.

Его имя Аллегри (веселый, радостный) содержитъ всю программу его творчества.

Вѣроятно, въ Мантуѣ, куда онъ прибылъ въ 1511 году изъ родного мѣстечка, воспринялъ онъ первыя сильныя впечатлѣнія жизни. Мантенья, умершій, правда, уже въ 1506 году, но все еще незримо витавшій надъ городомъ, сдѣлался его первымъ вождемъ. Долго грезилъ онъ въ Кастелло ди-Корте передъ твореніями учителя, какъ ребенокъ грезитъ, сидя у подножія бронзовой статуи. Все, что было создано духомъ желѣзнаго героя, реалистомъ и ученымъ Мантеньей, оставалось для Корреджьо заповѣднымъ царствомъ. Зато одна картина привлекала его, единственная вещь Мантеньи, проникнутая радостнымъ настроеніемъ. Играющіе на потолкѣ Camera degli Sposi нагіе геніи съ крыльями бабочекъ нравились ему, потому что были такъ шаловливы, такъ подвижны и веселы.

Въ Мантуѣ Корреджьо познакомился не только съ твореніями Мантеньи. Въ концѣ XV вѣка тамъ жилъ, пріѣхавъ изъ Милана, и тотъ художникъ, который подчинилъ своему вліянію всѣхъ. Въ Мантуѣ Леонардо создалъ портретъ Изабеллы д'Эсте, удивительный рисунокъ, нынѣ хранящійся въ Луврѣ. Можно предположить, что, увидавъ произведеніе Леонардо, Корреджьо отправился вслѣдъ за нимъ въ Миланъ. Проникающій искусство Леонардо эротическій элементъ долженъ былъ произвести чарующее впечатлѣніе именно на него. Здѣсь передъ нимъ предстали впервые тѣ головки, которыя онъ самъ потомъ умѣлъ изображать такъ неподражаемо: женщины, содрогающіяся отъ бла-

женства, дѣти, стыдливо краснѣющія, когда влюбленныя дѣвочки и святыя красавицы смотрятъ на нихъ нѣжнымъ взоромъ. Здѣсь видѣлъ онъ также впервые то мягкое sfumato, такъ эффектно усиливающее чувственный тонъ настроенія картины.

По раннимъ произведеніямъ Корреджьо можно прослѣдить, какъ вліяніе Мантеньи смѣняется вліяніемъ Леонардо да-Винчи и какъ постепенно формируется самостоятельный Корреджьо. Марія въ Уффиціяхъ еще носитъ на головѣ платокъ матроны. Зато воздушный ореолъ облаковъ и хорошенькій Младенецъ Христосъ, не сводящій своихъ любопытствующихъ глазъ съ красиваго, русокудраго ангела, уже предвѣщаютъ настоящаго Корреджьо. Мадонна съ Св. Францискомъ содержитъ въ свою очередь квинтэссенцію всего того, чему онъ научился у Леонардо въ смыслѣ композиціи картинъ. Онъ освоился съ правилами пирамидальнаго построенія, отличаясь въ рамкахъ этой схемы интересной самобытностью.

Обрученіе Св. Екатерины уже обличаетъ въ немъ созрѣвшаго мастера своего дѣла. Женскій идеалъ Леонардо сталъ у него еще болѣе миловидно-граціознымъ, сталъ похожимъ на красоту танагрской статуэтки. Очарователенъ какъ русокудрый ангелъ, такъ и похожій на дѣвушку нѣжный, чернокудрый Себастіанъ. Въ особенности въ нервозныхъ, тонкихъ рукахъ заключенъ весь Корреджьо. Посмотрите, какъ онъ рисуетъ граціозно-неуклюжія движенія дѣтской ручки и изысканно-сгибающіеся пальцы Екатерины. Въ виду той же изысканности, отличающей дрезденскую Магдалину, я вопреки мнѣнію Морелли склоненъ и ее приписать скорѣе Корреджьо. Въ линіи плечъ, въ движеніи руки, на которую она опирается, разлито столько граціи, прочувствовать которую былъ способенъ только художникъ, исходившій отъ Леонардо, а не нидерландецъ. Магдалина была популярной въ живописи фигурой уже въ эпоху Леонардо, а не только въ XVII вѣкѣ. Да и пейзажъ на фонѣ, повидимому, ближе къ «Мадоннѣ въ гротѣ», чѣмъ къ пейзажу барокко.

Не Боттичелли и Беллини вспоминаются, разумѣется, когда мы перейдемъ къ болѣе позднимъ Мадоннамъ Корреджьо. Когда живы были эти художники, еще существовало религіозное искусство. У Корреджіо, сына иррелигіозной эпохи, мѣсто церковнаго настроенія заняла чувственная прелесть. Пикантность, съ которой онъ обнажаетъ на хранящейся въ Лондонѣ Мадоннѣ тѣло Младенца Христа, почти неприлична. Непринужденность, съ которой его картина Noli me tangere (Христосъ и Магдалина) сближаетъ мистическую сцену съ эротикой, неслыханна. Изображающія страданія Спасителя немногія картины Корреджьо такъ же мало благочестивы, какъ тѣ, что возникли въ вѣкъ Буше. Ecce homo—эта подпись приводитъ на память истязуемаго воинами страдальца Христа Дюрера и Кранаха. У Корреджьо Онъ имѣетъ нѣжныя, бѣлыя руки, на которыхъ оковы производятъ впечатлѣніе браслетовъ. Марія, красивая женщина съ синевой подъ глазами, тихо падаетъ въ обморокъ, тогда какъ Магдалина смотритъ въ влюбленномъ экстазѣ на Іисуса.

Когда возникли знаменитыя церковныя картины Корреджьо (нынѣ въ Дрезденской галлереѣ), Джьованни Беллини недавно только умеръ. И однако между твореніями обоихъ художниковъ зіяетъ непроходимая пропасть. Все, что у Беллини было вѣрой и набожностью, Корреджьо переводитъ на языкъ земной галантности, томныхъ взоровъ и многообѣщающихъ улыбокъ. Святые даже не довольствуются тѣмъ, что бросаютъ пламенные взгляды на Марію. Въ то самое время, какъ послѣдняя окидываетъ ласковымъ взоромъ одного изъ нихъ, другой пользуется случаемъ пококетничать съ красивой дамой, которая, быть можетъ, смотритъ на картину. Начинается то заигрываніе между изображаемыми лицами и зрителями, которое потомъ перешло отъ Корреджьо къ художникамъ барокко.

Въ томъ и заключается интересъ исторіи искусства, что она отмѣчаетъ съ точностью термометра всѣ происходящія въ области чувства перемѣны.

Корреджьо пользовался фигурами Маріи и святыхъ, чтобы изображать любовныя сцены. Поступая такъ, онъ былъ истиннымъ художникомъ вѣка, изъ всѣхъ заповѣдей Христа принимавшаго къ сердцу только одну: «Любите другъ друга».

Своего послѣдняго слова Корреджьо не сказалъ однако и въ этихъ картинахъ. Его истиннымъ царствомъ былъ міръ не христіанскаго вѣроученія, а языческой миѳологіи. Вскорѣ послѣ того, какъ онъ поселился въ Пармѣ (1518), онъ уже имѣлъ возможность впервые вступить въ эту область. А созданная имъ по порученію игуменьи монастыря Санъ Паоло картина характерна не только для него, но и для эпохи. Раньше монахини заказывали художникамъ изображенія святыхъ, передъ которыми они могли бы молиться. Донна Джьованна, игуменья упомянутаго монастыря, мыслила въ духѣ эллиновъ. Ея покровительницей была Діана, богиня цѣломудрія, не устыдившаяся однако полюбить Эндиміона, полумѣсяцъ которой и украшалъ ея гербъ. И вотъ она поручаетъ Корреджьо превратить своимъ искусствомъ ея спальню въ лѣсъ. Распростирается куполомъ зелень деревьевъ, Діана всходитъ на свою колесницу, въ листвѣ виднѣются амуры, играющіе охотничьимъ оружіемъ богини. Корреджьо вспомнилъ геніевъ Мантеньи въ Camera degli Sposi и зеленую нишу Мадонны della Vittoria, и оба произведенія, слившись въ его воображеніи, породили эти маленькія, граціозныя существа, такъ мило-забавно возящіяся на вѣткахъ деревьевъ.

Въ послѣдующіе годы Корреджьо такихъ заказовъ не получалъ. Въ своихъ церковныхъ картинахъ онъ, насколько то было возможно, пропитывалъ фигуры языческимъ духомъ. На изображающей обрученіе Св. Екатерины картинѣ Себастіанъ могъ бы держать въ рукѣ вмѣсто стрѣлы виноградную лозу и называться Вакхомъ. Іоаннъ превращается въ Адониса, Георгій въ римскаго полководца. И однако такое переложеніе христіанскихъ темъ на языкъ античной древности также мало соотвѣтствовало замысламъ художника, какъ не соотвѣтствовало жизненной задачѣ Мантеньи все, созданное имъ до Тріумфа Цезаря.

Та же самая принцесса, которая когда-то поручала заказы Мантеньѣ, а именно Изабелла Гонзага, дала и Корреджьо возможность создать тѣ произведенія, которыя прежде всего вспоминаются, когда произносится его имя. Послѣдняя написанная для нея Мантеньей картина изображала «изгнаніе порока». Теперь вернулись съ тріумфомъ всѣ, кого Савонарола послалъ въ изгнаніе. И именно эти произведенія, въ которыхъ Корреджьо поворачивался спиной къ христіанству и воспѣвалъ уже одну только власть и силу любви, являются его настоящими, его истинными произведеніями. Исчезъ прежній диссонансъ между темой и ея исполненіемъ. На крестѣ уже не распятъ измученный образъ Спасителя, а распростерто, какъ на гравюрѣ Ропса, тѣло женщины, прозрачно-тонкое, какъ сгустившійся свѣтъ. Вмѣсто надписи: I. N. R. I. на немъ красуется слово: Эросъ.

Хранящееся въ Лондонѣ «Воспитаніе Амура» содержитъ основную тему этихъ картинъ. Меркурій объясняетъ Амуру сущность его миссіи. Венера приготовила для него лукъ. Потомъ послѣдовали заказанныя семьей Гонзага, въ видѣ подарковъ для Карла V, пользующіяся міровой извѣстностью картины, изображающія приключенія влюбленнаго Юпитера. Похищеніе Ганимеда, быть можетъ, не принадлежитъ кисти Корреджьо. Не безъ основанія было указано, что подобныя темы вошли въ моду только въ эпоху барокко. Но и остальныхъ четырехъ картинъ совершенно достаточно, чтобы обезпечить Корреджьо безсмертіе.

На находящейся въ Луврѣ картинѣ Зевесъ подходитъ въ видѣ юнаго сатира къ красавицѣ Антіопѣ, въ томной позѣ отдыхающей у склона холма, а пухленькій гермафродитъ-амуръ прижимается къ ея тѣлу. На другой картинѣ (въ галлереѣ Боргезе) Даная, похожая на изящную танагрскую статуэтку, лежитъ на бѣломъ, точно спеціально для любви созданномъ ложѣ и улыбаясь позволяетъ Амуру снять съ нея рубашку. На находящейся въ Берлинѣ картинѣ, изображающей Леду, Корреджьо превратилъ тему, воплощенную Содомой въ одной только фигурѣ, въ многофигурную новеллу. Леда купается съ своими подругами въ пруду. Съ шумомъ приплываютъ лебеди. Младшая нимфа-подростокъ защищается отъ лебедя, ничего не подозрѣвая. Другая—постарше—смотритъ улыбаясь вслѣдъ за птицей, снова поднявшейся въ воздухъ. Въ центрѣ картины у дерева сидитъ Леда, отдаваясь лебедю. Налѣво въ кустахъ мечтательно ударяетъ по струнамъ лютни Купидонъ.

Картина похожа на чудесную сказку, отъ которой вѣетъ лѣсной прохладой и чувственнымъ упоеніемъ. Точно слышишь звуки музыки, носящіеся надъ пейзажемъ нѣжными призывами. Съ такимъ увлеченіемъ изображали граціозныя движенія юныхъ дѣвичьихъ тѣлъ впослѣдствіи только одни художники Рококо. Въ этомъ лебедѣ-Зевесѣ, клювомъ ищущемъ устъ Леды, крыльями прижимающемся къ ея бедрамъ, есть что-то напоминающее Фрагонара. Не даромъ увлекалось XVIII столѣтіе такъ страстно картинами Корреджьо, не даромъ провозгласило оно его царемъ Рококо. Его нервозная эротика отвѣчала какъ нельзя болѣе вкусу этого пресыщеннаго вѣка. Ставъ старше, Корреджьо принялъ имя Буше.

Въ особенности находящаяся въ Вѣнѣ Іо, которую объятія Зевеса повергаютъ въ море блаженства, знаменуетъ высшій подъемъ эпохи, когда проповѣдуемое Савонаролой умерщвленіе плоти смѣнилось торжествомъ чувственности. Здѣсь высказано то слово, которое готово было сорваться съ устъ Леонардо, когда онъ противополагалъ аскетическому женскому идеалу эпохи Савонаролы своихъ пылавшихъ чувственной страстью, эротически настроенныхъ женщинъ. Корреджьо удовлетворилъ, наконецъ, ихъ любовную тоску. Никогда раньше и только изрѣдка впослѣдствіи изображали художники такъ чувственно чувственную сцену. Съ какой рафинированностью заставляетъ художникъ мерцать сквозь облако руку и губы бога, съ какой рафинированностью подсказываетъ волнующаяся свѣто-тѣнь впечатлѣніе, будто тѣло Іо дѣлаетъ сладострастныя движенія!

При помощи этой же свѣто-тѣни Корреджьо лишилъ однако сцену всего земнороднаго, всего грубо-матеріальнаго. Вы точно смотрите въ сказочную страну, гдѣ движутся окутанныя сумерками, загадочно улыбающіяся и все же безтѣлесныя существа.

Подъ кистью *Пармеджьанино,* работавшаго нѣсколько позже въ Пармѣ, чувственность Корреджьо получаетъ еще болѣе ярко выраженный оттѣнокъ извращенной манерности. Уже его двоюродный братъ *Джироламо Маццола*, бывшій на нѣсколько лѣтъ старше его, отличался чрезвычайной граціозностью. Если находящееся въ Амброзіанѣ Благовѣщеніе принадлежитъ въ самомъ дѣлѣ ему, то у него, слѣдовательно, встрѣчался бы уже тотъ изящный танагрскій типъ, который придаетъ такую обворожительную прелесть произведеніямъ Пармеджьанино. Темные завитые волосы, изящество рукъ и ногъ, удивительная тонкость, съ которой всей сценѣ приданъ античный характеръ, все это сообщаетъ картинѣ совсѣмъ особую прелесть. Охотно покоится взоръ и на его находящейся въ Пармѣ Мадоннѣ съ Св. Робертомъ. Въ ней чувствуется любовь Корреджьо къ блѣднымъ красавицамъ-женщинамъ, къ изящнымъ, нагимъ дѣтямъ, тогда какъ надъ пейзажемъ, надъ этимъ гротомъ, опутаннымъ вьющимися растеніями, разлито мечтательно-идиллическое настроеніе Леонардовой «Мадонны въ Гротѣ».

Проникающій картины Маццолы духъ будуара становится у его болѣе молодого двоюроднаго брата чистѣйшей парфюмерностью. Автопортретъ послѣдняго (въ Уффиціяхъ) изображаетъ благороднаго, блѣднаго господина съ мягкой, черной бородой и въ черномъ костюмѣ. Изъ кружевныхъ манжетокъ выглядываетъ аристократическая рука, мизинецъ которой украшенъ изящнымъ перстнемъ. Искусство Пармеджьанино вполнѣ гармонируетъ съ его личностью. Оно немыслимо безъ Корреджьо. Подобно ему, Пармеджьанино часто переносилъ на свои картины принципы плафонной живописи, придавая имъ тѣмъ самымъ, напр. Обрученію св. Екатерины въ Пармѣ, легкій оттѣнокъ барокко. Но уже на этой картинѣ образы очаровательны. Какъ восхитительна Екатерина, изображенная граціознымъ подросткомъ! Съ какимъ тонкимъ вкусомъ нарисованы ея длинные, стройно-вытянутые пальцы! Невыразимой изысканностью отличаются и его дамскіе портреты. Примѣромъ можетъ служить находящаяся въ музеѣ

въ Неаполѣ картина, на которой деревенскій костюмъ — грудной платокъ и передникъ—и деревенская прическа представляютъ такой пикантный контрастъ къ очаровательной, маленькой, блѣдной, аристократической головкѣ. Такими же фигурами дѣвушекъ пользовался онъ какъ моделями и для остальныхъ своихъ произведеній. Если картина изображаетъ мученичество, напр., св. Агаты, то въ ней нѣтъ ничего ужасающаго. Онъ просто рисуетъ верхнюю часть красиваго женскаго тѣла, руки котораго привязаны къ столбу и поднимаются мягкимъ движеніемъ. Только о такихъ мягкихъ движеніяхъ и изысканныхъ позахъ заботится онъ и въ своихъ изображеніяхъ Мадонны.

Христосъ у него не младенецъ, а красивый мальчикъ или, вѣрнѣе, античный гермафродитъ. У него выпуклыя бедра, какъ у нагихъ женщинъ художниковъ XIX в., Кабанеля и Бугеро. Русые локоны вьются вокругъ лба. Обнаженная рука украшена браслетомъ. А Марія не святая, а скорѣе артистка, въ прозрачномъ одѣяніи, выступающая въ живыхъ картинахъ пикантнѣйшаго свойства. Тончайшимъ образомъ разсчитано все: прическа, изгибъ головки на стройной шеѣ, движенія украшенныхъ кольцами пальцевъ и способъ, какимъ воздушное платье облекаетъ грудь. На хранящейся въ галлереѣ Питти картинѣ большой нагой бамбино покоится, точно амуръ, протягивающій ногу для поцѣлуя, на колѣняхъ матери, приложившей къ груди изящные пальцы. Дрезденская Мадонна держитъ руку надъ Младенцемъ такъ, чтобы длинные пальцы съ розовыми ногтями выступали особенно изысканно. На находящейся въ Лондонѣ картинѣ Марія царитъ въ облакахъ, а стройный Іоаннъ указываетъ на нее. Сказочно-прекрасенъ и здѣсь Младенецъ-Христосъ, женски-чувственный, съ полными руками и женскими бедрами. Своеобразный контрастъ представляетъ и здѣсь пышная волнующаяся грудь Маріи къ маленькой, блѣдной головкѣ. А на находящейся въ Неаполѣ картинѣ, гдѣ Мадонна склоняется надъ покоящимся на подушкѣ ребенкомъ, изъ-подъ прозрачнаго одѣянья даже просвѣчиваетъ темный ореолъ грудей.

Пармеджьанино былъ, несомнѣнно, художникомъ извращеннымъ, но въ этой его извращенности и скрывается его очарованіе. Античныя произведенія Пармеджьанино служатъ логическимъ дополненіемъ къ остальнымъ его картинамъ. На извѣстной вѣнской картинѣ Амуръ-стрѣлокъ смотритъ на зрителя чувственнымъ взоромъ, повернувъ къ нему въ то же время нѣжную заднюю часть тѣла. На изображающей купающуюся Діану фрескѣ въ Фонтанеллато красивыя дѣвушки плещутся въ водѣ, прижимаются другъ къ другу въ нѣжныхъ сплетеніяхъ. Среди нихъ есть и совсѣмъ молоденькія съ едва намѣченной выпуклостью груди.

Пикантность Леды Корреджьо здѣсь еще замѣтнѣе сближена съ стилемъ Грёза.

И, конечно, не простая случайность, что именно въ XVIII в. появилась біографія Пармеджьанино, такъ какъ онъ долженъ былъ быть этому вѣку еще симпатичнѣе Корреджьо.

Джьорджьоне.

Изъ Пармы перейдемъ въ Венецію.

Леонардо прожилъ здѣсь нѣкоторое время весной 1500 г. Какъ ни мало продолжительно было его пребываніе въ Венеціи, его было достаточно, чтобы вдохновить и направить на всю жизнь двадцатидвухлѣтняго юношу.

Вазари говоритъ: «Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo e questa maniera gli piacque tanto, che mentre visse sempre ando dietro a quella» (Джьорджьоне видѣлъ нѣсколько произведеній Леонардо и его манера такъ понравилась ему, что онъ слѣдовалъ ей, пока жилъ).

Что Леонардо сдѣлалъ для всего свѣта, то сдѣлалъ Джьорджьоне для Венеціи. Изъ церковнаго свѣта онъ перевелъ искусство въ царство земной красоты.

Первоначально, впрочемъ, въ его творчествѣ нѣтъ никакихъ намековъ на этотъ переворотъ. Ибо картина, поднимающаяся на порогѣ венеціанскаго чинквеченто, Мадонна въ Кастельфранко, исполнена такой нѣжной, чуждой всего мірского мечтательности, что съ внѣшней стороны ее не отличишь отъ святыхъ картинъ Беллини. Новое столѣтіе начинается тѣмъ же аккордомъ, какимъ отзвучало старое. Уже Чима да-Конельяно перенесъ тронъ Маріи изъ церковной ниши подъ открытое небо. Помѣщая его среди пейзажа, Джьорджьоне слѣдовалъ такимъ образомъ уже установившемуся обычаю. Остался онъ и въ остальныхъ подробностяхъ вѣренъ установившейся схемѣ «святой бесѣды»—santa conversazione.

Двое молодыхъ людей, юный рыцарь и монахъ, стоятъ на стражѣ у трона Мадонны. Ничто не шелохнется. Все дышитъ глубокимъ покоемъ и безмолвіемъ, въ которое такъ мечтательно погружены и святые. И все-таки легкій оттѣнокъ уже предвѣщаетъ новый стиль, новую манеру чувствовать. Марія сидитъ выше, чѣмъ у Беллини и Чимы, такъ что вся картина выстраивается въ видѣ свободной и воздушной пирамиды. А обѣ мужскія фигуры, замыкающія съ боковъ все это сооруженіе, развѣ онѣ святые католической церкви? Себастіанъ или Георгій, Іеронимъ или Францискъ? Нѣтъ! То безымянные люди: монахъ въ коричневой рясѣ и рыцарь въ блестящей стальной бронѣ.

Настроеніе крестовыхъ походовъ и поэзія трубадуровъ вытѣснили элементъ церковный. Культъ Мадонны сталъ рыцарскимъ служеніемъ дамѣ. А сама Марія! Пусть овальная подъ покрываломъ головка съ меланхолическимъ взоромъ и просто причесанными темными волосами похожа на Мадонны Беллини,—чувствуетъ она уже иначе. Не затуманены ея глаза ни горемъ, ни скорбнымъ предчувствіемъ. Нѣжно-печально грезитъ она, словно думая о далекомъ возлюбленномъ. Какъ ни цѣломудренъ ея образъ, отъ него вѣетъ легкимъ ароматомъ чувственности. Для васъ ясно, что этотъ художникъ видѣлъ въ Маріи уже не Мадонну, что онъ цѣловалъ эту женщину, тосковалъ по ней, когда ея не было около него. «Vieni, o Cecilia, vieni, t'affretta, il tuot'aspetta Giorgio» (Приходи, приходи скорѣе, моя Цецилія, тебя ждетъ твой Джьорджьо). Довольно безразлично, принадлежатъ ли эти стихи на оборотной сторонѣ картины самому художнику, поджидавшему во время работы свою возлюбленную, или кому-нибудь другому, написавшему ихъ потомъ. Этотъ другой вѣрно уловилъ, во всякомъ случаѣ, исходившій отъ картины ароматъ нѣги и чувственности. Подобно «Мадоннѣ въ гротѣ» это уже не церковная картина, а только гимнъ красотѣ.

Прибавьте къ этому еще пылающія, звучныя краски и красивый, какъ греза, пейзажъ, гдѣ на одной сторонѣ виднѣется, правда, христіанская базилика, зато на другой, на берегу озера, поднимается греческій храмъ. Мыслимъ ли этотъ небольшой храмъ на картинахъ эпохи Савонаролы? Не содержитъ ли эта маленькая подробность вѣроисповѣданіе художника, credo цѣлой эпохи? Картина, изображающая христіанскую Мадонну, превратилась въ молитву, произносимую на акрополѣ. Во всей картинѣ слышится меланхолическій возгласъ (Шиллера): «Чудный міръ, куда ты исчезъ, о вернись!»

Натура Джьорджьоне какъ нельзя болѣе предрасполагала его стать піонеромъ этого новаго, проникнутаго языческимъ духомъ искусства венеціанскаго чинквеченто. Онъ родился въ мѣстечкѣ Кастельфранко, церковь котораго до сихъ поръ еще украшаетъ чудеснѣйшимъ украшеніемъ его алтарная картина, въ маркѣ Тревизанѣ, которой поэты такъ охотно даютъ эпитетъ «amorosa». Нѣжна, лирична здѣсь природа, душенъ, какъ чувственность, воздухъ, которымъ дышишь. Все сливается въ великое, мечтательное однообразіе, носящее печать меланхолической таинственности. Люди, выростающіе въ такой обстановкѣ, отличаются болѣе обостренной чувствительностью, чѣмъ живущіе среди горъ и суровыхъ скалъ. Благоуханіе и звучность этой странно изнѣженной природы дѣлаютъ нервы болѣе вибрирующими, болѣе чуткими.

Легенда разсказываетъ, что Джьорджьоне былъ незаконнымъ отпрыскомъ древней аристократической фамиліи Барбарелла. Есть что-то въ самомъ дѣлѣ аристократическое въ его утонченной нервной системѣ. Есть что-то, напоминающее шекспировскихъ незаконныхъ сыновей въ той необузданности, съ которой онъ прожилъ, сжегъ свою жизнь.

Прибывъ въ Венецію, онъ нашелъ здѣсь свою родную почву. Вазари изображаетъ его жизнерадостнымъ сыномъ земли; очертя голову, бросается онъ въ водоворотъ жизни, отъ одного любовнаго приключенія переходитъ онъ къ другому, содрогаясь отъ восторга, наслаждается онъ всѣми утѣхами и радостями. Какъ истый galantuomo, ходитъ онъ по вечерамъ по улицамъ города съ лютней, устраивая въ честь красивыхъ дамъ восторженныя серенады. Потомъ въ его жизнь вступаетъ Цецилія, прообразъ Мадонны въ Кастельфранко. Она становится его музой. Она вдохновляетъ его къ его нѣжнѣйшимъ твореніямъ, а ея невѣрность становится причиной его гибели.

Когда онъ умеръ тридцати трехъ лѣтъ, число созданныхъ имъ произведеній было невелико: еще меньшее число дошло до насъ.

Въ наиболѣе раннихъ двухъ небольшихъ картинахъ въ Уффиціяхъ, изображающихъ судъ Соломона и дѣтство Моисея, Джьорджьоне еще является ученикомъ Беллини. Фигурки нарисованы въ духѣ примитивовъ. И однако уже видно, что художникъ станетъ со временемъ великимъ пейзажистомъ. Не твердыми очертаніями, а мягко и нѣжно выдѣляются на небосводѣ граціозныя верхушки деревьевъ. Картины производятъ скорѣе впечатлѣніе восточной романтики, чѣмъ ветхозавѣтныхъ сценъ. Одѣтыя въ пестрый, восточный костюмъ фигурки служатъ лишь для того, чтобы образовать красивыя красочныя пятна среди мечтательнаго, обвѣяннаго весеннимъ воздухомъ пейзажа. Небольшія произведенія Беллини въ родѣ его Аллегоріи, этой женщины въ ладьѣ, тихо скользящей по волнамъ, произвели, вѣроятно, глубочайшее впечатлѣніе на мечтателя.

Къ благоговѣнію передъ Беллини вскорѣ присоединилось увлеченіе другимъ великимъ художникомъ, озарявшимъ тогда своимъ свѣтомъ всю Италію. Пусть Леонардо не написалъ въ Венеціи ни одной картины, все же здѣсь возникли кое-какіе его рисунки. Джьорджьоне, вѣроятно, удалось видѣть женскія головки Леонардо. Создавая по порученію Дуціо Костанцо, кондотьера Кастельфранко, свой первый шедёвръ, онъ уже успѣлъ превратиться изъ ученика Беллини въ поклонника Леонардо. Послѣдній и указалъ ему теперь дорогу въ царство земной, чувственной красоты.

Нѣтъ надобности останавливаться на находящихся въ разныхъ галлереяхъ и приписываемыхъ ему варіантахъ Мадонны Кастельфранко. Въ Музео Прадо (въ Мадридѣ) имѣется картина, гдѣ рядомъ съ трономъ Маріи стоятъ Св. Антоній и Св. Рохъ, а въ Луврѣ аналогичная картина, гдѣ рядомъ съ Мадонной видна красивая фигура юнаго Себастіана. Если эти вещи принадлежатъ въ самомъ дѣлѣ Джьорджьоне, онѣ совершенно исчезаютъ рядомъ съ Мадонной Кастельфранко. Даже не хочется видѣть въ нихъ предварительнаго рѣшенія стоявшей передъ художникомъ задачи, такъ какъ, если ихъ считать за первые наброски, то его шедёвръ уже не покажется божественно-прекрасной импровизаціей. Во всякомъ случаѣ, эти картины не имѣютъ никакого значенія для дальнѣйшаго развитія художника. Это развитіе заключалось именно въ томъ, что обрывается его связь съ религіозными

сюжетами и мѣсто библейскихъ фигуръ занимаютъ теперь мірскія, земныя настроенія.

Необходимо прежде всего указать на рядъ портретовъ. Ибо, даже если эти картины не принадлежатъ самому Джьорджьоне, а кому-либо изъ его послѣдователей, то онѣ въ всякомъ случаѣ характеризуютъ происшедшую подъ вліяніемъ Леонардо перемѣну въ области портретистики. Если Беллини изображалъ строгихъ дожей, а Антонелло да-Мессина—воинственныхъ кондотьеровъ, то теперь ихъ мѣсто заняли мечтательные мужчины, изящные юноши и чувственныя красавицы-женщины.

Венеція—самый музыкальный изъ всѣхъ городовъ міра. Здѣсь музыка всегда играла нѣкоторую роль въ церковныхъ картинахъ. Едва ли есть какая-нибудь картина Беллини или Карпаччьо, на которой у подножія трона Маріи не сидѣли бы ангелъ или группа ангеловъ, славящихъ Мадонну игрой на скрипкахъ и лютняхъ. Самъ Джьорджьоне обладалъ музыкальными способностями. Венеціанская знать цѣнила его скорѣе, какъ музыканта, нежели какъ художника. Подъ его кистью и отдѣлилась отъ религіозной живописи, какъ самостоятельный жанръ, картина, посвященная музыкѣ. Великолѣпная картина въ галлереѣ Питти является прелюдіей ко всѣмъ изображеніямъ концертовъ, бывшимъ вплоть до Караваджьо въ такой модѣ въ Венеціи. Кто не знаетъ этой картины? Августинскій монахъ положилъ руку на клавиши клавесина и оборачивается къ канонику со скрипкой, положившему ему на плечо свою руку. Слѣва смотритъ изъ картины богато одѣтый юноша. Духъ музыки, упоеніе звуками едва ли когда-нибудь были изображены такъ красиво.

Къ этимъ и подобнымъ картинамъ, рисующимъ салонную жизнь знати въ рамкахъ того или другого интерьера, примыкаютъ картины, гдѣ подобная сцена разыгрывается на вольномъ воздухѣ. Надъ міромъ царило тогда настроеніе, напоминающее эпоху Ватто. Какъ въ XVIII в. люди устремлялись изъ міра героизма и помпы къ аркадскимъ нивамъ, такъ въ началѣ чинквеченто, послѣ экстаза, вызваннаго Савонаролой, люди грезили о золотомъ вѣкѣ, когда еще не существовало ни христіанства, ни монашества, ни церковнаго пѣснопѣнія, когда мѣсто соборовъ занималъ величественный сводъ лѣса, когда не приходилось ждать блаженства на небѣ, потому что имъ наслаждались уже здѣсь на землѣ. Изъ всѣхъ античныхъ поэтовъ наибольшей популярностью пользовались авторы пасторалей — Ѳеокритъ, Каллимахъ, Лонгъ, Ноннъ, а также Проперцій и Катуллъ. Подобно тому, какъ въ эпоху Лоренцо Великолѣпнаго болѣе всего читалась пастушеская драма Полиціано «Орфей», такъ теперь—пастушескій романъ Санадзаро «Аркадія», изданный въ Венеціи Альдомъ Мануціемъ. Идеаломъ эпохи была пастораль, блаженная жизнь первобытныхъ пастуховъ.

Уже въ придворномъ искусствѣ предыдущей эпохи порою трактовались подобныя темы. Вспомнимъ находящуюся въ Луврѣ картину Косты, изображающую состоящій изъ поэтовъ и гуманистовъ дворъ Изабеллы д'Эсте, или другую его картину, гдѣ среди пейзажа у подножія тріумфальной арки расположилась для отдыха группа нагихъ

или полуодѣтыхъ фигуръ. Теперь такія сцены съ нагими или полуобнаженными фигурами, прогуливающимися въ тихихъ мечтахъ среди вечерняго пейзажа, играютъ особенно видную роль въ венеціанской живописи.

Иногда воспроизводится античная идиллія. Передъ нами Венера и Адонисъ, Дафнисъ и Хлоя, Нарциссъ, созерцающій свою красоту въ зеркалѣ пруда, нимфы, преслѣдуемыя фавнами, Аполлонъ, музицирующій съ Марсіемъ или охотящійся за Дафной. Часто въ основу этихъ картинъ положена аллегорическая идея. На фонѣ пейзажа сидятъ рядомъ образы войны и мира. Или изображаются три возраста человѣка. Такъ, на очаровательной картинѣ Джьорджьоне (въ коллекціи Фаррерь въ Лондонѣ) на заднемъ планѣ виденъ старикъ, задумчиво созерцающій черепъ, а на переднемъ планѣ на одной сторонѣ дѣти спятъ или же взбираются на древо жизни, а на другой—влюбленная парочка занята музыкой: прижавшись къ колѣнямъ нагого юноши, молодая женщина заглядываетъ ему восторженно въ глаза.

Подобныя картины служатъ переходомъ къ сценамъ, изображающимъ міръ аркадскихъ пастушковъ или романтику рыцарства. Рядомъ съ стадомъ сидятъ и мечтаютъ пастухи, какъ въ дни золотого вѣка. Или передъ нами морской заливъ, на берегу пасутся коровы, пастухъ играетъ на свирѣли, а Юпитеръ-быкъ похищаетъ Европу. Или появляются рыцари, представители минувшихъ временъ, не дикіе завоеватели, рыскавшіе по странѣ во имя военныхъ приключеній, а тихіе мечтатели, ясно сознающіе, что они—«послѣдніе рыцари», юноши съ мягкими, женскими формами, юноши, жизнь которыхъ посвящена культу любви и женщинъ. Св. Георгій убиваетъ дракона въ честь красавицы-принцессы и приноситъ затѣмъ вмѣстѣ съ спасенной благодарственную молитву передъ маленькимъ распятіемъ.

Или юный воинъ, похожій, несмотря на стальную броню, скорѣе на переодѣтую дѣвушку, ѣдетъ съ своимъ оруженосцемъ по темному лѣсу. Порой отъ такихъ картинъ вѣетъ духомъ таинственной авантюры, напр. отъ находящейся въ Дрезденѣ сцены, гдѣ живущаго въ лѣсу астролога допрашиваетъ въ присутствіи молодого воина въ панцырѣ мать о судьбѣ ребенка. Въ другихъ рѣчь идетъ о концертѣ на вольномъ воздухѣ. Скрипачи, музыканты на лютняхъ и пѣвицы сидятъ рядомъ, играютъ и поютъ. Въ третьихъ изображаются сады любви, fêtes galantes. Одѣтые въ изящный костюмъ или блещущіе прекрасной наготой люди отдыхаютъ въ тихомъ уголкѣ. Тишиной и миромъ, очаровательной дымкой мечтательности окутаны всѣ предметы. Античныя развалины на фонѣ напоминаютъ о томъ времени, когда ни одинъ монахъ еще не проповѣдывалъ религію отреченія, когда высшимъ идеаломъ былъ культъ чувственности. Даже листва деревьевъ точно колышется отъ нѣжнаго томленія.

Жаль только, что большинство подобныхъ, встрѣчающихся во всѣхъ галлереяхъ картинъ, едва ли принадлежитъ Джьорджьоне. Изслѣдователи приписываютъ нынѣ большую часть этихъ произведеній *Андреа Скьавоне* и выходцу изъ Бергамо *Джьованни Каріани*, многое также Тиціану. Даже хранящійся въ Луврѣ концертъ на воль-

номъ воздухѣ приписывается то Тиціану, то *Доменико Кампаньолѣ*. И однако духовнымъ отцомъ этихъ произведеній все же остается никто иной, какъ Джьорджьоне. Подобно тому, какъ изъ существованія міра мы дѣлаемъ выводъ о существованіи его Творца, такъ эти картины предполагаютъ художника, впервые установившаго самую тему. А имъ могъ быть только Джьорджьоне. Пусть его авторство оспаривается почти относительно каждой картины, несомнѣнно, онъ первый далъ тонъ и первый опредѣлилъ мелодію.

Только художникъ, о которомъ Бембо сказалъ, что онъ привыкъ «sempre vagare a sua voglia»—«всегда скитаться», могъ быть творцомъ живописи настроенія въ строгомъ смыслѣ слова. Уже Вазари жаловался, что не понимаетъ этихъ картинъ. И, разумѣется, ихъ можно понять только въ томъ смыслѣ, какъ можно понять мелодію: звуки, спокойныя тихія настроенія сгустились въ формы. Какъ ни разнообразны фигуры, въ основѣ всегда лежитъ та же мечта о прекрасномъ золотомъ вѣкѣ, «когда на свободной землѣ люди сходились для наслажденія, какъ радостно настроенные стада, когда вѣковое дерево на зеленомъ лугу служило защитой пастуху и пастушкѣ, а кусты нѣжными вѣтвями прятали отъ взоровъ счастье влюбленныхъ».

Da auf der freien Erde Menschen sich
Wie frohe Herden im Genuss vereinten,
Da ein uralter Baum auf grüner Wiese
Dem Hirten und der Hirtin Schutz verlieh,
Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
Um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang.

Что онъ хотѣлъ сказать своимъ «Семействомъ» (въ Палаццо Джьованелли въ Венеціи), не отгадалъ до сихъ поръ еще никто. Передъ нами юноша и женщина какъ будто близкіе другъ къ другу и все же такіе чуждые, такіе далекіе. Цецилія, Мадонна въ Кастельфранко, стала молодой женщиной съ ребенкомъ у груди. Ничѣмъ она уже не напоминаетъ кроткую Марію, въ ней уже нѣтъ и тѣни характерной для кватроченто ѳоирности.

Эта картина подготовляетъ насъ къ послѣднему творенію Джьорджьоне, которымъ онъ завершилъ свою жизнь. То, что въ Мадоннѣ Кастельфранко было еще только мечтой, здѣсь стало дѣйствительностью. Въ нагой красѣ покоится Цецилія на ложѣ. Маленькая фигурка «Семейства» стала женщиной во весь ростъ, Мадонна въ Кастельфранко стала Афродитой. Картина Джьорджьоне отличается отъ Венеръ Боттичелли не только, какъ готика отъ Ренессанса; тамъ фигура стоитъ, здѣсь она лежитъ; тамъ она стройно стремится вверхъ, здѣсь она покоится въ изнѣженной позѣ. Сразу бросается въ глаза и различіе въ настроеніи. Въ твореніяхъ Боттичелли еще чувствуется монахъ, не безъ ужаса взирающій на нагую богиню эллиновъ. Въ «Венерѣ» Джьорджьоне сказывается сынъ Ренессанса, взоръ котораго скользитъ съ упоеніемъ по красивымъ членамъ женскаго тѣла. Между тѣмъ, какъ надъ картинами Боттичелли все еще носится духъ средневѣковаго аскетизма, здѣсь ликуя возносится къ небесамъ «крикъ плоти»—«le cri de la chair». Устало распростерто мягкое, пышное тѣло.

И только Джьорджьоне, художникъ, жившій чувственной жизнью, смогъ раскрыть для Венеціи врата этого новаго вѣка.

Картина была не окончена, когда смерть его сразила, и если Тиціанъ закончилъ ее, прибавивъ пейзажъ на фонѣ, то это имѣетъ какъ бы символическое значеніе. А другая также за смертью неоконченная картина Джьорджьоне, нынѣ находящаяся въ Вѣнѣ, кажется аллегоріей его собственной дѣятельности.

Изображены три философа, изъ которыхъ только младшій смотритъ сіяющимъ взоромъ на блескъ восходящаго солнца, тогда какъ оба другихъ равнодушно стоятъ въ сторонѣ. Такъ, ранѣе другихъ узрѣлъ Джьорджьоне, юный Джьорджьоне, зарю новаго вѣка. И однако завершили въ Венеціи дѣло преждевременно угасшаго, слѣдуя его примѣру, художники старше его возрастомъ.

Флорентійцы.

Андреа дель-Сарто: Милосердіе.

На ряду съ верхнеитальянскими художниками, вращавшимися вокругъ Леонардо, какъ планеты вокругъ солнца, необходимо упомянуть флорентійцевъ. Во Флоренціи прожилъ Леонардо свою молодость, во Флоренціи онъ создалъ впослѣдствіи (между 1503 и 1504 гг.) Св. Анну и Монну Лизу. Такъ сдѣлался онъ вождемъ и младшаго поколѣнія флорентійскихъ художниковъ. Среди этихъ художниковъ ближе другихъ къ современнымъ настроеніямъ *Андреа дель-Сарто*. Сынъ портного Аньоло, онъ родился въ 1487 г. Его учителемъ былъ Піеро ди-Козимо, влюбленный въ красоту язычникъ, потерявшій свою жизнерадостность подъ вліяніемъ мрачнаго Савонароды. Потомъ онъ увидѣлъ Леонардо, видѣлъ, какъ возникли Св. Анна и портретъ Монны Лизы. Невольно подчинился онъ загадочному, съ ума сводящему очарованію Леонардо. Передъ нимъ предстала даже во-очію демоническая женщина, въ родѣ Монны Лизы. То была Лукреція дель-Феде, жена владѣльца шляпочнаго магазина на Віа Санъ-Галло, Карло Реканати. Она сдѣлалась для него тѣмъ же, чѣмъ была для Джьорджьоне—Цецилія, для Россетти—Елизавета Сиддаль, а для Фейербаха—Нанна.

Долго жилъ онъ съ ней, потомъ послѣ смерти Реканати она сдѣлалась его женой. Къ ея ногамъ повергъ онъ все, даже свою честь. Францискъ I пригласилъ его въ Парижъ, а онъ скоро вернулся во Флоренцію, такъ какъ не могъ жить безъ Лукреціи. Желая создать для нея царскую жизнь, онъ присвоилъ себѣ деньги, данныя ему королемъ на покупку художественныхъ произведеній. Часто изображалъ онъ ее на своихъ картинахъ. Находящіяся въ Берлинѣ и въ Мадридѣ произведенія дель-Сарто увѣковѣчили пряную ароматичность и постепенное увяданіе ея красоты сивиллы. Особеннымъ изяществомъ отличается находящаяся въ Уффиціяхъ картина: въ качествѣ меланхоли-

чнаго любовника положилъ онъ свою руку ей на плечо и глядитъ на нее взоромъ, горящимъ страстью, а она отворачивается отъ него холодная, какъ сфинксъ. Разъ вы знаете портреты Лукреціи, равно какъ и автопортретъ художника, это блѣдное лицо съ чувственно блестящими глазами, съ черными кругами подъ глазами, то вы уже знаете въ сущности и самое творчество дель-Сарто. Какъ всѣ художники эпохи, Андреа также писалъ картины для церквей, изображалъ апостоловъ и мучениковъ, Мадонну и Положеніе во гробъ. Лучшія его вещи находятся въ галлереѣ Питти, другія можно видѣть въ Уффиціяхъ, въ Флорентійской Академіи, въ Дрезденѣ, Мюнхенѣ и Парижѣ. Что остается въ памяти отъ этихъ картинъ? Что въ нихъ оставляетъ неизгладимое впечатлѣніе?

То нѣкоторыя головки: женщины съ горящими, темными глазами, подобныя вампиру, въ полночный часъ высасывающему кровь изъ своихъ жертвъ, и юноши, отличающіеся интересной блѣдностью, красотой потухшаго вулкана. Всегда рисовалъ онъ Лукрецію и себя. Все проникнуто тонкимъ, чувственнымъ ароматомъ, внесеннымъ въ искусство Леонардо да-Винчи. Изнѣженно-усталы позы людей, изысканно-небрежны ихъ движенія, выраженіе лицъ хранитъ печать безсонно проведенныхъ ночей. Вспомните хотя бы, какъ пикантно изображена изящная линія шеи красавицы Агнесы въ Пизѣ, какіе черные круги оттѣняютъ глаза Магдалины въ галлереѣ Боргезе, съ какой растерянностью подростка смотритъ она на трупъ любимаго человѣка на находящейся въ галлереѣ Питти «Pietà». Блѣдныя щеки, распускающіяся черныя косы, упрямо ниспадающія внизъ, окружаютъ эти головки особой атмосферой спальни, производящей тѣмъ болѣе своеобразное впечатлѣніе, чѣмъ менѣе она подходитъ къ этимъ святымъ женщинамъ и къ серьезности сюжета.

Если Андреа изображаетъ не женщинъ, то передъ нами блѣдные, мечтательные эфебы, отличающіеся всѣ чѣмъ-то женственнымъ, усталымъ и разслабленнымъ, какъ Георгій, похожій въ своей бронѣ скорѣе на дѣвушку, или Іоаннъ, нѣжное, бѣлое тѣло котораго таинственно выдѣляется на темномъ фонѣ грота. Искусственно спутаны волосы. Подъ большими, черными, страстными глазами виднѣются тонкіе, синіе круги. Такой интересно-болѣзненной, женственной ноткой отличался изъ болѣе позднихъ художниковъ одинъ только Ванъ Дейкъ.

Не только пикантность образовъ сообщаетъ твореніямъ дель-Сарто ихъ тонкую прелесть. Привлекаетъ въ нихъ и та ловкость импровизатора, съ какой онъ подчиняетъ всѣ подробности остроумно скомпанованному общему плану. Въ своей манерѣ компановать онъ, конечно, чистый классикъ. Онъ слѣдуетъ правиламъ, выработаннымъ Леонардо. Другими словами, играетъ у него извѣстную роль форма пирамиды; мягкимъ волнистымъ линіямъ отдается предпочтеніе передъ прямыми и угловатыми.

Группа женщинъ въ величественно развѣвающихся одеждахъ на его картинѣ «Рожденіе Маріи» приводится всегда въ примѣръ и не безъ основанія противополагается аналогичной картинѣ Гирляндайо, когда желаютъ выяснить правила композиціи въ живописи чинквеченто.

Подъ кистью большинства послѣдователей Леонардо эти правила превратились въ простую схему. Они стремились втиснуть идеи Леонардо да-Винчи въ рамки шаблона. Они компановали свои картины по закону золотого дѣленія, одѣвали манекенъ въ ложащіяся величественными складками драпировки.

Въ предѣлахъ этого новаго стиля Андреа сохранилъ все же нервную подвижность. Болѣе кого бы то ни было онъ былъ чуждъ всякаго стремленія къ теоретическому конструированію. Академическія формулы другихъ художниковъ производятъ у него впечатлѣніе непосредственныхъ и вольныхъ импровизацій. Становятся понятными слова, сказанныя Рафаэлю Микель Анджело: «Я знаю во Флоренціи парня, который заставилъ бы тебя здорово попотѣть, если бы онъ получалъ такіе заказы, какъ ты». Особенно хорошимъ образцомъ той легкости, съ которой онъ творилъ, можетъ служить его Тайная Вечеря въ Санъ Сальви. Отъ нея не вѣетъ ни серьезностью, ни торжественностью. Своей свѣтской элегантностью она напоминаетъ праздничное настроеніе, которое придавалъ подобнымъ сценамъ Паоло Веронезе. Вздымаются дворцы. Люди приходятъ и уходятъ или смотрятъ съ балконовъ. Поистинѣ великолѣпна свободная непринужденность, съ которой онъ распредѣляетъ всѣхъ этихъ лицъ въ праздничной лоджіи.

Не менѣе очаровываютъ тонкія, ласкающія, изысканныя краски.

Говоря по правдѣ, картины старыхъ мастеровъ производятъ въ фотографическомъ воспроизведеніи лучшее впечатлѣніе, чѣмъ въ оригиналѣ. Оригиналъ отличается обычно рѣзкой пестротой или однообразной тяжеловатостью. Рафаэль пріятенъ только, какъ художникъ линій, а не какъ колористъ. Андреа дель-Сарто сдѣлался и въ качествѣ живописца наслѣдникомъ великаго Леонардо. Онъ прекрасно понималъ очарованіе красокъ нѣжныхъ, тонкихъ, изысканныхъ оттѣнковъ. Если Леонардо предпочиталъ темные, золотистые тона, то дэнди Андреа особенно любилъ прохладное, блѣдное, неврастенически-красивое серебро. У него преобладаютъ цвѣта: черный, бѣлый, лимонно-желтый, голубой, розовый и жемчужно-сѣрый. Если у его современниковъ, поскольку они вообще были колористами, слышатся звучныя фуги органной музыки, здѣсь раздаются нѣжно замирающіе звуки скрипки.

Прохладныя, блѣдныя краски гармонируютъ, какъ нельзя лучше, съ изящной, усталой, нервозно-аристократической красотой фигурѣ. Избѣгая всякой шумливости, Андреа предпочитаетъ заглушенную, одноцвѣтную ска́лу. Написанныя имъ для крытаго хода монастыря босоногихъ монаховъ (Chiostro dello Scalzo) четырнадцать фресокъ выдержаны въ нѣжно-сѣрыхъ тонахъ, обнаруживающихъ при всей ихъ видимой безцвѣтности необычайно развитое красочное чутье. Только Рококо вновь оцѣнило эти воздушные, серебристо-сѣрые оттѣнки.

Остальные флорентійцы эпохи были такими же художниками во вкусѣ любителей изысканности, такими же разборчивыми по части красоты и такими же изысканными колористами. Подобно сѣверо-итальянскимъ художникамъ, подражавшимъ Леонардо, они также преклонялись передъ очарованіемъ, исходящимъ отъ женщины, и передъ граціей блѣдныхъ, пожившихъ юношей.

Кисти *Буджьардини* принадлежитъ (въ Болоньѣ) юный Іоаннъ, варьирующій картину Леонардо въ Луврѣ. Его Мадонны представляютъ обычно также не болѣе, какъ варіанты «Мадонны въ гротѣ», напримѣръ находящаяся въ Уффиціяхъ картина, гдѣ Марія, красивая, свѣтская дама, показываетъ упавшему на колѣни Іоанну Младенца Христа, стоящаго въ осѣненномъ пальмами и миртами гротѣ.

Франчьабиджьо, работавшій вмѣстѣ съ Андреа дель-Сарто надъ фресками въ церкви Аннунціата и въ монастырѣ Скальцо, также можетъ многое дать тому, кто ищетъ въ картинныхъ галлереяхъ эстетическихъ лакомствъ. Онъ еще изящнѣе Андреа дель-Сарто. Великолѣпна его Венера (въ галлереѣ Боргезе), съ ея блѣднымъ личикомъ и горящими, черными глазами, перламутровымъ отливомъ красиваго тѣла и граціозными движеніями. Съ большой ловкостью воспользовался онъ мотивомъ лѣстницы, чтобы изобразить одну ногу Венеры въ мягкомъ раккурсѣ, а другую стройно вытянутой и тѣмъ придать всей фигурѣ видъ мелодичной арабески. Его картина, изображающая исторію Нарцисса (въ коллекціи Бенсонъ въ Лондонѣ), напоминаетъ изящныя творенія школы Джьорджьоне. А въ его находящемся въ Дрезденѣ «Прелюбодѣяніи Давида» изящная жанровая живопись исходящаго кватроченто интересно сочеталась съ мягкими формами новаго вѣка. Присмотритесь къ разлитому надъ всей сценой праздничному настроенію, къ этимъ воздушнымъ, кишащимъ людьми аркадамъ, къ этой группѣ изящныхъ, голыхъ женщинъ, выставляющихъ свои граціозныя тѣла въ самыхъ разнообразныхъ позахъ, къ нѣжному серебристому тону, такъ хорошо гармонирующему со всей сценой. Ничего ветхозавѣтнаго нѣтъ въ этой картинѣ. Мы точно находимся въ Афинахъ, гдѣ передъ ареопагомъ стоитъ спокойно, какъ богиня, красавица Фрина. Вмѣстѣ съ тѣмъ эти художники, какъ и *Понтормо* въ юности, создавали очень тонкіе портреты, группирующіеся вокругъ Монны Лизы.

Флоренція, имѣвшая позади себя вѣка высокой культуры, клонилась постепенно къ упадку. Это декадентское настроеніе увяданія сообщаетъ портретамъ, вышедшимъ изъ кружка Франчьабиджьо, особый своеобразный оттѣнокъ. Столѣтіемъ раньше, въ бюстахъ Донателло, въ портретѣ кондотьера Кастаньо воплотился духъ поколѣнія, вступавшаго въ исторію энергично и смѣло. Это крѣпкое, богатырское поколѣніе смѣнилось потомъ во второй половинѣ XV вѣка тѣмъ изящнымъ и элегантнымъ, которое проходитъ передъ нами въ произведеніяхъ Вероккіо и Гирляндайо.

Теперь люди потеряли вкусъ къ франтовскимъ костюмамъ. Всѣ эти пестрыя, затканныя платья, эти блестящіе брони уже не подходятъ къ этимъ людямъ, сознающимъ себя «послѣдними», отмѣченнымъ печатью аристократической пресыщенности, порожденной долголѣтней культурой. Они одѣты въ черный, почти монашескій костюмъ. Нѣтъ жизнерадостности и на лицахъ. Всѣ словно охвачены дрожью усталости, точно наступилъ конецъ міра. Если изображаются мужчины, то они бездѣятельные мечтатели. Они стоятъ среди загадочнаго пейзажа въ духѣ портрета Монны Лизы, предаваясь меланхолическимъ мечтамъ. Или они читаютъ философскія книги, или они тихо поднимаютъ блѣдную

Тиціанъ *Вознесеніе Маріи.*

Франчьабиджьо: *Портретъ.*

Андреа дель Сарто: *Мадонна.*

руку, точно скандируя сентиментальные стихи, или же они погружены въ раздумье, словно въ душѣ ихъ звучатъ слова: «Подожди немного, отдохнешь и ты.»

Въ высшей степени логично, что дополненіемъ къ такимъ мужскимъ портретамъ служитъ портретъ подъ названіемъ «Monaca», портретъ дамы, переодѣвшейся монахиней и идущей съ молитвенникомъ въ рукѣ среди безлюднаго пейзажа. Въ XVIII вѣкѣ, въ эпоху Грёза, свѣтскія дамы любили, чтобы ихъ изображали въ черномъ вдовьемъ одѣяніи, такъ какъ темный цвѣтъ костюма такъ хорошо гармонировалъ съ алебастровой бѣлизной груди. Такъ и на портретѣ Монахини сильно декольтированный бюстъ представляетъ пикантный контрастъ къ монашескому облаченію. Здѣсь пикантно сочеталось монастырское настроеніе эпохи Савонаролы съ таинственнымъ, чувственнымъ очарованіемъ Монны Лизы.

Въ творчествѣ разсмотрѣнныхъ художниковъ главную роль играли настроеніе и краски. Тонкій, чувственный ароматъ образовъ Леонардо да-Винчи, очарованіе его свѣто-тѣни вдохновляли ихъ къ подобнымъ же произведеніямъ.

Эти психологическія и колористическія качества не играютъ, напротивъ, никакой роли въ творчествѣ художника Баччьо делла Порта, или какъ онъ именовалъ себя, когда принялъ монашество: *Фра Бартоломео*. Его интересовало исключительно искусство композиціи, манера Леонардо создавать группы и воспроизводить драпировку. Его вниманіе было обращено на эти формальные вопросы односторонне и почти исключительно. Картины свои онъ создавалъ, какъ архитекторъ создаетъ свои сооруженія. Все сконструировано при помощи циркуля и винкеля. Можно съ точностью опредѣлить, почему каждая фигура стоитъ такъ, а не иначе. А такъ какъ математическое отношеніе къ формѣ рѣдко соединяется съ изысканной душевной жизнью, то при имени Фра Бартоломео какъ-то сами собой вспоминаются слова, сказанныя о подобныхъ произведеніяхъ Гёте:

«Стремясь къ холодному облагораживанію, къ тому, чтобы подделаться подъ церковный тонъ, художники лишили библейскіе сюжеты ихъ простоты и правдивости, лишили ихъ вмѣстѣ съ тѣмъ и сочувствія сердецъ. При помощи величественныхъ складокъ пышныхъ одѣяній стараются они прикрыть лишенное жизненныхъ соковъ и жизненной силы благородство неземныхъ существъ».

Будемъ однако остерегаться прилагать къ Фра Бартоломео невѣрную точку зрѣнія. Злая судьба пожелала, чтобы его произведенія, въ которыхъ преобладали научныя правила, сдѣлались впослѣдствіи настоящей сокровищницей для всѣхъ, пытавшихся творить классическое искусство по рецептамъ классиковъ. Образы его претятъ намъ, такъ какъ они стали условными типами «большихъ историческихъ картинъ». И все-таки есть значительная разница между тѣмъ, кто когда-то создалъ эти образы, и тѣми, кто имъ подражаетъ. Заслуга монаха заключалась въ томъ, что онъ придалъ научную форму правиламъ композиціи, положеннымъ Леонардо въ основу своихъ твореній, что онъ сдѣлалъ эти правила композиціи навсегда достояніемъ искусства.

Подобно Андреа дель-Сарто, Баччьо былъ также ученикомъ Піеро ди-Козимо. Въ тотъ страшный часъ, однажды въ апрѣлѣ 1498 г., когда послѣдняя кучка послѣдователей Савонаролы пыталась защитить пророка противъ численнаго перевѣса враговъ, онъ далъ обѣтъ стать монахомъ. Ему и принадлежитъ портретъ Савонаролы, нынѣ находящійся въ Флорентійской Академіи. Онъ жилъ монахомъ въ томъ самомъ монастырѣ, гдѣ полстолѣтіемъ раньше писалъ свои картины блаженный Фра Анжелико да-Фьезоле. Какъ завѣдующій связанной съ монастыремъ Санъ Марко художественной мастерской, онъ снабжалъ въ сотрудничествѣ съ своимъ другомъ *Альбертинелли* алтарными картинами всѣ церкви Тосканы.

Въ наиболѣе раннихъ произведеніяхъ обоихъ художниковъ еще слышатся отзвуки эпохи Савонаролы. Распятіе Альбертинелли въ Чертозѣ подъ Флоренціей напоминаетъ Перуджино. Его Мадонна въ Луврѣ стоитъ на постаментѣ, барельефъ котораго изображаетъ грѣхопаденіе. Младенецъ Христосъ благословляетъ. Пейзажъ на фонѣ отличается детальностью совершенно въ духѣ умбрійцевъ.

Началъ кватрочентистомъ и Фра Бартоломео. Въ его Видѣніи Св. Бернара въ Флорентійской Академіи святой поднимаетъ немного смущенно руку, какъ у Филиппино Липпи, а пейзажъ на фонѣ переданъ съ чрезвычайной детальностью. И однако уже здѣсь выступаютъ тенденціи, которыя онъ потомъ развилъ подробнѣе. Марія не подходитъ къ святымъ, а витаетъ ради пирамидальной формы въ воздухѣ, несомая ангелами. Этотъ пріемъ лишаетъ сцену той тихой прелести, которой она обвѣяна у Перуджино. Скромная легенда превратилась въ представленіе-гала съ развѣвающимися плащами.

И все-таки нетрудно уловить цѣль, къ которой стремился Фра Бартоломео. Простоту онъ хотѣлъ замѣнить официіальной представительностью, интимность—величественностью. Онъ хочетъ возсоздавать только значительное, мощный жестъ, величавыя складки. Вотъ почему изъ его произведеній отнынѣ исчезаетъ все то, что придавало такую прелесть искусству исходящаго кватроченто. Все это должно теперь отступить на заднiй планъ, потому что нарушало бы впечатлѣніе. Къ этимъ облаченіямъ уже не подходятъ индивидуальныя лица. Красота должна быть «правильной». У этихъ людей не должно быть никакихъ человѣческихъ чувствъ. Ибо кто исполняетъ официіальную роль, тотъ обязанъ скрывать, что въ немъ происходитъ.

Не можетъ служить фономъ для такихъ фигуръ и пейзажъ. Подходилъ только торжественный ритмъ мощной архитектуры. Этотъ ансамбль Фра Бартоломео и создалъ твердой рукой. Сцена вставлена въ раму мощныхъ колоннъ и просторныхъ нишъ. Умѣло пользуется онъ ступенями трона, чтобы внести разнообразіе въ композицію, противопоставить прежнему однообразію головъ ритмику чинквеченто. Или онъ ставитъ главное дѣйствующее лицо на цоколь, чтобы получить возможность воспроизвести волнистыя линіи. Часто сцена завершается наверху полукругомъ поддерживаемаго ангелами балдахина. Или пространство разсѣкаютъ крыльями могучіе ангелы, тѣла которыхъ при-

нимаютъ форму полукруглыхъ арокъ. Подобныя картины не вызовутъ, конечно, въ душѣ глубокихъ и сильныхъ чувствъ. И всетаки глазъ охотно скользитъ по этимъ величественнымъ линіямъ, охотно останавливается на этихъ торжественно-серьезныхъ фигурахъ, которымъ такъ чужда всякая сентиментальность, всякое нытье, всякая экстатическая томность.

Эти черты и дѣлаютъ Фра Бартоломео однимъ изъ яркихъ представителей того золотого вѣка, который выше всего ставилъ культъ формы, благородство движеній, величіе тѣла.

Классическій идеалъ красоты.

Здѣсь будетъ умѣстно сказать нѣсколько словъ вообще о классическомъ стилѣ. Ибо хотя Леонардо да-Винчи и былъ центромъ для цѣлой эпохи, молодое поколѣніе уже ставило себѣ иныя цѣли. Между «Мадонной въ гротѣ» и Мадонной Сикстинской—огромная разница. То, что у Леонардо было начинаніемъ, стало у Рафаэля достиженіемъ. Мечтательная прелесть уступила мѣсто благородному величію.

Мы стоимъ, слѣдовательно, передъ вопросами: въ чемъ сущность классицизма?

Лучше всего мы отвѣтимъ на этотъ вопросъ, если будемъ исходить изъ портретистики.

Мы видѣли, что вмѣстѣ съ Леонардо да-Винчи начинается новая эпоха портретной живописи. Въ портретахъ кватроченто преобладало увлеченіе всѣмъ острымъ и стройнымъ. Почти всѣ люди отличаются худобой. Платье облегаетъ тѣло плотно, какъ трико. Высокія, острыя шляпы еще усиливаютъ впечатлѣніе остроты и стройности. Руки висятъ, какъ плети, вдоль тѣла или образуютъ съ верхней частью тѣла острый уголъ. Лица изображаются преимущественно въ профиль, чтобы рѣзче выявить острый носъ и острый подбородокъ.

На портретахъ Леонардо и его школы предпочтеніе отдается уже не острому и стройному, а мягкому и округлому. Недавно еще худыя тѣла становятся полнѣе; одежда, недавно еще плотно облегавшая тѣло, ложится теперь волнистыми складками. Высокія, острыя шляпы уступаютъ мѣсто широкимъ и круглымъ. Руки, раньше висѣвшія перпендикулярно вдоль тѣла, или образовывавшія острые углы, теперь дѣлаютъ непринужденныя, размашистыя движенія. Украшеніями служатъ уже не узкія, стройныя вазы, а предметы круглые, книзу расширяющіеся сосуды и мягкія подушки. Лица изображаются преимущественно en face, чтобы избѣжать всего угловатаго, чтобы придать головѣ по мѣрѣ возможности однородную округлость. Даже пальцы изображаются теперь не вытянутыми, а такъ, чтобы они образовывали вмѣстѣ съ ладонью изящный полукругъ.

То, что у Леонардо было еще только бутономъ, распустилось у младшаго поколѣнія пышнымъ цвѣткомъ. Юношеская грація становится

импозантной величавостью. Волнистая мягкость превращается въ мощь.

Присмотримся сначала къ возрасту изображаемыхъ лицъ. Предыдущая эпоха отъ Гирландайо до Леонардо да-Винчи предпочитала очарованіе юности. Изображались стройные, изящные эфебы и граціозныя дѣвушки-подростки. Портретъ полной дамы съ развитымъ бюстомъ, приписываемый Бастіано Майнарди (въ музеѣ въ Берлинѣ), представляетъ исключеніе. Даже немолодымъ мужчинамъ гладко выбритое лицо придавало все же оттѣнокъ франтоватости и юности (если только небольшая острая бородка не служила къ тому, чтобы усилить впечатлѣніе продолговатости). Подобные образы уже не встрѣчаются среди портретовъ чинквеченто. Вышедшая въ 1516 г. книга графа Кастильоне объ образцовомъ кавалерѣ (Il Cortegiano) показываетъ, что тогда считалось gentlemanlike. Непристойно—утверждаетъ Кастильоне—дѣлать угловатыя движенія, участвовать въ танцахъ, отличающихся быстрымъ темпомъ. Признакомъ хорошаго тона считаются: античная gravitas, серьезность и сдержанность, величіе и степенность.

Та же точка зрѣнія играла рѣшающую роль и въ портретистикѣ. Теперь люди позируютъ только въ возрастѣ, наиболѣе другихъ производящемъ впечатлѣніе gravità riposata,—впечатлѣніе степенности и величія. Полная борода обрамляетъ лица мужчинъ, даже духовныхъ сановниковъ, придавая имъ отпечатокъ серьезности. Дамъ изображаютъ только въ полномъ расцвѣтѣ красоты. Всѣ дамы, приходящія на память, когда говорятъ о чинквеченто: Лавинія и Віоланта, Доротея и La donna velata (Дама съ покрываломъ)—не дѣвушки, а зрѣлыя женщины. Онѣ уже пережили смутныя чувства юности и потому выраженіе ихъ лицъ не меланхолично и не шаловливо, а спокойно и просто. Онѣ не опускаютъ стыдливо своихъ глазъ, не улыбаются кокетливо, а смотрятъ на насъ свободнымъ взоромъ. Свойственная кватроченто худоба уступила уже у Леонардо мѣсто чувственной мягкости. Теперь эта послѣдняя переходитъ въ величавую полноту. Никогда не встрѣчаются жирные, тучные люди, въ родѣ того Борро, портретъ котораго—уже въ духѣ барокко—находится въ берлинскомъ музеѣ. Полнота доведена лишь до той черты, за которой она производила бы уже некрасивое впечатлѣніе.

Стремленіе къ величію должно было, естественно, оказать и въ иномъ еще смыслѣ вліяніе на портретистику. Пятнадцатое столѣтіе признавало почти исключительно поясный портретъ. Портреты во весь ростъ, въ родѣ семьи Гонзага Мантеньи, являются рѣдкими исключеніями, а принадлежащій перу Кастаньо кондотьеръ Пиппо Спано, этотъ жестокій великанъ, стоящій въ такой вызывающей позѣ съ мечомъ въ рукѣ, не является собственно портретомъ: онъ принадлежитъ къ циклу, прославляющему великихъ людей прошлаго—Данте, Петрарку и Боккаччьо—и героическихъ женщинъ минувшихъ эпохъ. Поясной портретъ былъ уже не способенъ вызвать того впечатлѣнія величія, къ которому теперь стремились. Необходимо было показать благородство тѣла, величіе благородной осанки...

Вотъ почему въ XVI вѣкѣ появляется все больше портретовъ во весь ростъ и вотъ почему особенной распространенностью пользуется теперь портретъ, изображающій человѣка до колѣнъ, такъ какъ подобныя изображенія позволяютъ фигурѣ казаться еще болѣе величавой, чѣмъ въ дѣйствительности, устраняя прозаическое впечатлѣніе, часто производимое ногами. Если сидящія фигуры встрѣчаются чаще стоящихъ, то это объясняется тѣмъ, что расцвѣтъ Ренессанса избѣгалъ по мѣрѣ возможности все прямолинейно-перпендикулярное, бывшее въ такой модѣ въ XV ст.

Такъ какъ люди стали серьезнѣе, то долженъ былъ снова измѣниться и ихъ туалетъ. Уже эпоха Леонардо порвала съ высокими и острыми предметами, съ шляпами и чепцами кватроченто. Круглымъ шляпамъ, встрѣчающимся уже на картинахъ школы Леонардо, чинквеченто придало еще больше торжественной серьезности. Мужчины носятъ почти исключительно широкіе черные береты, а дамы широкія большія шляпы или головной уборъ изъ бѣлыхъ кружевъ, обрамляющій голову строгой круглой линіей. Съ этими шляпами и головными уборами какъ нельзя лучше гармонируетъ и костюмъ. Уже Леонардо замѣнилъ плотно облегающія тѣло платья болѣе свободными и пышно сидящими. Теперь художники стараются путемъ такихъ костюмовъ еще усилить величественность фигуръ. Мужчины носятъ шубы или торжественныя рясы. Или накинутый на плечи плащъ долженъ усилить мощь фигуры. А на дамскихъ портретахъ впечатлѣніе величавой полноты подчеркивается корсажами съ круглымъ вырѣзомъ и пышными рукавами.

Вообще теперь художники стремятся въ гораздо большей степени, чѣмъ прежде, къ единству, къ сплоченности. Пятнадцатое столѣтіе любило мелочи и детали, калейдоскопическое многообразіе: обшивки, сверкающія цѣпи, золотые чепцы и блескъ жемчуга. Господствуетъ то же самое увлеченіе орнаментомъ, которое сказалось и въ архитектурѣ ранняго Ренессанса. Архитектура XVI в. стремилась, напротивъ, къ монументальности, къ величавой простотѣ. Такъ и въ костюмѣ царитъ единообразіе. Если имѣется рисунокъ, то онъ не воспроизводится съ микроскопической точностью, а только намеками, такъ чтобы всѣ подробности были подчинены общему тону. Такъ точно и драгоцѣнности уже не воспроизводятся съ тщательностью ювелирнаго искусства, а какъ нѣчто второстепенное, съ чисто живописной точки зрѣнія, равно какъ и волосы не изображаются уже тонко разграниченными прядями, а лишь какъ большая красочная масса.

Зрѣлому возрасту изображаемыхъ лицъ соотвѣтствуютъ и темныя, строгія краски. Въ особенности часто встрѣчаются цвѣта: черный и темно-пурпурный, причемъ стремленіемъ къ единообразію объясняется то обстоятельство, что на одной и той же картинѣ никогда не бываетъ нѣсколько разныхъ, ярко выраженныхъ красокъ, а только разные оттѣнки одной и той же краски. Въ изображеніи движеній коренной поворотъ совершилъ уже Леонардо. Если на картинахъ кватроченто руки были какъ бы лишены возможности дѣлать движенія, то на картинахъ школы Леонардо онѣ двигаются просто и естественно. Апогей

чинквеченто придалъ этимъ свободнымъ движеніямъ еще больше величія и мощи. Ученый, напр., подбираетъ свою рясу. Скульпторъ хочетъ схватить рукой статую. Дама открываетъ одной рукой ящичекъ съ драгоцѣнностями, а другой берется за свои пышные, волнистые волосы, или держитъ надъ головой могучимъ и широкимъ жестомъ вазу съ фруктами.

Такъ какъ художники стремятся вызвать впечатлѣніе величавости, то они подбираютъ соотвѣтственнымъ образомъ и подробности. У Перуджино мужчины держатъ въ рукѣ свитки съ благочестивыми надписями. У Мемлинга они складываютъ молитвенно руки, или держатъ въ рукѣ четки, или склоняются надъ молитвенникомъ. Мѣсто этихъ традиціонныхъ подробностей занялъ въ эпоху Леонардо элементъ эстетическій. Главную роль играли цвѣты и философскія книги. Ни благочестивая покорность, ни увлеченіе эстетическими побрякушками уже не вязались съ спокойнымъ самосознаніемъ, съ дѣятельнымъ господскимъ духомъ чинквеченто. Все полно степенности, благородства, не показного, не дѣланнаго, а естественнаго. Мужчина держитъ въ рукѣ перчатку или хватается за эфесъ шпаги. Даже духовныя лица никогда не молятся, а изображены гордыми учеными, спокойно сидящими за письменнымъ столомъ. Дамы держатъ на колѣняхъ комнатную собачку, или смотрятъ въ зеркало, или обмахиваются вѣеромъ. Особенно въ ходу были большие богатые вѣера изъ перьевъ, такъ хорошо подходившие къ пышному костюму эпохи.

Стремленіе къ концентраціи, къ мощному общему впечатлѣнію привело, естественно, и къ тому, что стали избѣгать перегружать фонъ подробностями. Пятнадцатое столѣтіе создавало заднiй планъ самымъ различнымъ образомъ. Люди находятся или среди пейзажа, или внутри того или другого помѣщенія, переданныхъ съ возможно большей точностью. Или выбирался какой-нибудь нейтральный фонъ. Или голова выдѣляется на занавѣсѣ, тогда какъ рядомъ въ окно или въ отверстіе въ стѣнѣ раскрывается видъ на пейзажъ. Въ XVI в., когда художники избѣгали отвлекать вниманіе подробностями, они уже не создаютъ больше детально отдѣланныхъ пейзажей и интерьеровъ. Въ тѣхъ случаяхъ, когда выбирается не нейтральный фонъ, колонна или пурпуровая драпировка должны служить намекомъ на пространство, въ которомъ находятся люди.

Сдѣланная характеристика портретной живописи чинквеченто была далеко не лишней. Во всѣ крупныя историческія эпохи всегда существовалъ единый художественный стиль, проникающій всѣ стороны жизни. Искусство похоже на современныхъ ему людей, на ихъ манеру чувствовать, двигаться, одѣваться. Человѣкъ создаетъ всегда своихъ боговъ по своему образу и подобію.

Часто утверждаютъ, что чинквеченто было эпохой идеализма. Такое опредѣленіе пріемлемо въ томъ смыслѣ, что принципъ неразборчиваго копированія природы, господствовавшій въ XV в., уступаетъ теперь мѣсто сознательному отбору и подбору. Упоенное мыслью, что оно открыло природу, искусство кватроченто почти чрезмѣрно увлекалось всѣмъ своеобразнымъ, уклоняющимся отъ нормы. Люди раз-

дѣляли тогда убѣжденіе Курбэ: «Le beau c'est vrai». «Красиво то, что правдиво»... Чѣмъ богаче было лицо характерными, необычными чертами, тѣмъ правдивѣе казалось оно. Теперь люди держались того мнѣнія, что индивидуальное далеко не всегда совпадаетъ съ красивымъ. Если художники въ большинствѣ случаевъ и воздерживались отъ обобщающей ретушевки, то они все же предпочитали своеобразному, рѣзко характерному красоту правильную, приближающуюся къ типичному. Художники кватроченто увлекались далѣе воспроизведеніемъ всѣхъ подробностей моды. На хорахъ церкви Санта Марія Новелла Гирландайо долженъ былъ изобразить дамъ изъ фамиліи Торнабуони во весь ростъ, въ ихъ самоновѣйшихъ костюмахъ. Теперь люди, напротивъ, находили, что искусство не должно конкурировать съ журналомъ модъ. Искусство должно быть обвѣяно дыханіемъ вѣчности, должно говорить сердцу людей всѣхъ временъ. Мѣсто моднаго костюма заняла поэтому внѣвременная, идеальная одежда, величественно-торжественная.

Кватроченто было далѣе неистощимо изобрѣтательно по части новеллистическихъ подробностей. Не только въ картины включаются второстепенныя фигуры, никакого отношенія къ дѣйствію не имѣющія, — самыя темы сближались съ жанромъ: такъ центръ тяжести при изображеніи рожденія Маріи переносится на комнату родильницы, а при изображеніи Воскресенія Спасителя — на спящую, съ испугомъ пробуждающуюся стражу. Все это было по мнѣнію чинквечентистовъ не болѣе, какъ вульгарно. Живопись уже не стремилась повѣствовать, занимать разсудокъ литературнымъ содержаніемъ. Она хотѣла только живописать, настраивать на торжественный ладъ, наполнить пространство могучей гармоніей линій.

Это стремленіе къ благородству привело не только къ тому, что возникшая уже въ XV в. жанровая живопись снова захирѣла, чтобы вновь возродиться лишь въ эпоху барокко, но и къ тому, что въ религіозной живописи избѣгали всякихъ темъ съ чисто повѣствовательнымъ, вульгарно-жанровымъ или слишкомъ интимно-сентиментальнымъ оттѣнкомъ. Стѣны церквей уже не покрываются картинами, подробно излагающими легенду того или другого святого. Во всякомъ случаѣ написанная Поччетти въ Чертозѣ подъ Флоренціей легенда о св. Антоніи представляетъ единичное исключеніе. Такъ какъ теперь предпочтеніе отдается всему внѣвременному, то художники даже не выбираютъ болѣе темами для своихъ картинъ опредѣленные факты изъ жизни Спасителя: напр. рожденіе Младенца, обрѣзаніе или поклоненіе пастуховъ. Все это было для нихъ слишкомъ фельетонно, слишкомъ тривіально, слишкомъ неблагородно. А въ такихъ сценахъ, которыя чинквечентисты продолжали изображать, они избѣгали забавныхъ подробностей, которыми такъ увлекались кватрочентисты, тѣмъ рѣшительнѣе, чѣмъ болѣе онѣ нарушили бы спокойную цѣльность монументальнаго впечатлѣнія.

Какъ обстояло дѣло въ мозаичной живописи?

Могучія, отдѣльно стоящія фигуры вырастали какъ бы изъ великаго ничто, изъ синяго или золотого фона. Вернуться къ этому

стилю было уже невозможно, такъ какъ передъ художниками были теперь иныя пространственныя условія. Но можно было въ принципѣ все же приблизиться къ стилю мозаичной живописи, ставя на мѣсто многообразнаго и маленькаго единое и крупное. Если искусство кватроченто хотѣло отразить многообразіе міра, то теперь художники ставили своей задачей создать стиль монументальный, основной сущностью котораго должна была быть простота. Въ силу этой тенденціи исчезли подробности, которыми такъ увлекалось кватроченто, даже изъ пейзажа. Между тѣмъ какъ художники предыдущей эпохи видѣли въ фигурахъ нѣчто равноцѣнное окружающей обстановкѣ и помѣщали ихъ обычно на среднемъ планѣ, теперь онѣ стоятъ въ мощномъ величіи на переднемъ планѣ, являясь уже не составной частью, а самой сущностью картины. Пейзажъ служитъ уже только обрамляющей фигуры арабеской.

Исчезаютъ также архитектоническіе виды и детально разработанные интерьеры, въ которыхъ обрѣтаются фигуры: вмѣсто цѣлаго дается уже только часть, намекающая на мѣсто дѣйствія и не мѣшающая фигурамъ господствовать надъ нимъ.

Въ этомъ смыслѣ пріемлемо, слѣдовательно, опредѣленіе «идеалистическое искусство». Стиль состоитъ въ опусканіи несущественныхъ элементовъ. Программа классическаго искусства совпадаетъ съ этими словами Фейербаха. Съ другой стороны, однако, жизнеспособное искусство не можетъ корениться въ одномъ только идеализмѣ. Оно должно питаться дѣйствительностью. Отличіе классическаго искусства отъ болѣе поздняго академизма въ томъ и заключается, что въ немъ такъ мало формализма, въ томъ, что оно такъ насыщено дѣйствительностью. Стоитъ только сравнить мнимо-идеальныя фигуры классицизма съ тѣми, которыя намъ извѣстны изъ портретовъ, и вы сразу увидите, что въ XVI ст. связь между жизнью и искусствомъ была такой же тѣсной, какъ въ дни реалистическаго кватроченто. Измѣнились только люди и потому должно было измѣниться и искусство, чтобы подходить къ существу этихъ людей.

Какъ же должно было измѣниться искусство?

Мы видѣли, основной чертой всѣхъ портретовъ было строгое спокойствіе и величіе. Надо было, слѣдовательно, прежде всего, избѣгать такихъ темъ, которыя не подходили къ этому спокойному и строгому величію. Что же не подходило къ нему? По правдѣ сказать, почти все, что составляло репертуаръ специфически-христіанскаго искусства.

Посѣтивъ залы академіи въ Болоньѣ, гдѣ находятся мученики эпохи барокко, Гёте записалъ въ своемъ дневникѣ: «Несчастные художники! Кого имъ приходится изображать? Преступниковъ или экстатиковъ, негодяевъ или идіотовъ». Въ то же самое время Ферно оспаривалъ у «католической религіи», вообще, способность удовлетворить требованіямъ утонченнаго художественнаго вкуса, а Карстенсъ позаимствовалъ изъ сочиненія Вебба о красотѣ слѣдующія слова: «Искусство древнихъ было богато превосходными и интересными темами, ихъ боги отличались граціей, величіемъ и красотой. Какъ пе-

чальна участь современныхъ поколѣній! Ихъ искусство служитъ попамъ. Даже Господь никогда не изображенъ на картинахъ съ точки зрѣнія болѣе возвышенной идеи. Его длинные, гладкіе волосы, Его еврейская борода и жалкая внѣшность способны лишить величія даже самое возвышенное существо. Наиболѣе характерныя для Него черты—смиреніе и покорность, конечно, качества, въ высшей степени почтенныя, но отнюдь не эстетическія. Это отсутствіе величія объясняетъ, почему мы смотримъ такъ равнодушно на эти картины въ церквахъ и галлереяхъ. Геній живописи тратитъ безполезно свои силы на созданіе Распятій и тому подобныхъ сценъ».

Такова точка зрѣнія, опредѣлившая и классическое искусство. Съ эстетическимъ credo Гёте и Ферно вполнѣ совпадаютъ слова, написанныя Федериго Гонзагой, когда онъ заказалъ рядъ картинъ находившемуся въ Римѣ Себастіано дель-Пьомбо: Non siano cose da santi, non ci sien su hipocrisie ne stigmati ne chiodi, ma qualque pitture vaghe e belle da vedere (пусть то не будутъ изображенія ни святыхъ, ни лицемѣрія, ни стигматовъ, а вещи пріятныя и красивыя для глазъ). Благочестіе и набожность кажутся теперь, лицемѣріемъ. Люди, портреты которыхъ отличаются такимъ спокойнымъ взоромъ, не выносятъ и на картинахъ ничего преувеличеннаго, ничего экстатическаго.

Теперь исчезаютъ и картины, изображающія видѣнія. Художники уже не рисуютъ ни Св. Франциска, въ восторженномъ экстазѣ взирающаго на серафима, ни Св. Бернара, съ восторженной преданностью глядящаго на Марію.

Рабскимъ качествомъ кажется этимъ людямъ и смиреніе. Вотъ почему художники уже не воспроизводятъ больше поклоненіе царей-волхвовъ—небольшая юношеская картина на эту тему Рафаэля не является образцомъ классическаго искусства. Не изображается также ни молитва въ Геѳсиманскомъ саду, такъ какъ душевныя муки не въ духѣ времени, ни арестъ Христа, потому что въ дракѣ нѣтъ ничего величественнаго. Игнорируется и тема о Товіи, идущемъ подъ охраной ангела среди пейзажа, такъ какъ люди чинквеченто не чувствовали себя вовсе такими безпомощными. Нѣтъ больше и картинъ, изображающихъ покаяніе и аскетизмъ, потому что такія настроенія не вязались съ здоровымъ духомъ вѣка, исполненнаго сознанія силы. Старая тема о Св. Іеронимѣ встрѣчается только у сѣверо-итальянскихъ художниковъ, да и то они пользуются ею, чтобы воспроизвести широкій пейзажъ. А если иногда еще изображается Магдалина, то исключительно потому, что этотъ сюжетъ давалъ возможность изобразить окутанное пышными волосами нагое прекрасное тѣло, отличающееся теперь еще болѣе полными и могучими формами, чѣмъ на картинахъ эпохи Леонардо.

Нѣтъ надобности подчеркивать, что изображенія мученичествъ особенно избѣгаются художниками. Что могъ сказать сердцу этихъ гордыхъ людей скорбный образъ истязуемаго Христа? Окровавленная, израненная голова страдальца Христа, бывшая для германскихъ художниковъ эпохи, для Дюрера, Квентинъ Массиса и Шеуфелейнъ

еще осью всего ихъ творчества, для итальянцевъ болѣе не существуетъ. Ни одинъ художникъ эпохи расцвѣта Ренессанса не создалъ ни Избіенія виѳлеемскихъ младенцевъ, ни Бичеванія, ни Вѣнчанія терновымъ вѣнцомъ, ни Шествія къ Голгоѳѣ, ни Распятія, ни Снятія со креста, ни Положенія во гробъ. Тѣ немногія произведенія, которыя могутъ быть приведены въ доказательство противнаго, лежатъ, собственно, внѣ рамокъ эпохи. Распятіе Альбертинелли въ Чертозѣ подъ Флоренціей еще связано съ эпохой Савонаролы. Свое Шествіе къ Голгоѳѣ (въ Прадо) Рафаэль написалъ, когда исходившее изъ Виттенберга религіозное движеніе потрясло и Италію. Находящійся въ Мюнхенѣ Христосъ въ терновомъ вѣнцѣ Тиціана возникъ, когда стиль эпохи расцвѣта Ренессанса уже смѣнился стилемъ барокко. Нѣкоторыя другія—единичныя къ тому же—произведенія были продиктованы чисто художественными соображеніями. Художники все же иногда брались за такія темы, но только для того, чтобы разрѣшить извѣстныя артистическія проблемы. Микель Анджело создалъ статую Pietà потому, что его привлекала красивая волнистая линія покоящагося на колѣняхъ Маріи распростертаго нагого тѣла. Свое Бичеваніе онъ написалъ, такъ какъ тема позволяла ввести три разныхъ геркулесовскаго сложенія тѣла. Свое Положеніе во гробъ онъ создалъ потому, что ему хотѣлось дать почувствовать усиліе, которое дѣлается, чтобы сдвинуть съ мѣста тяжелое тѣло. А къ Голгоѳѣ идущій Христосъ Себастіано дель-Піомбо не падаетъ подъ тяжестью крестной ноши. Онъ гигантъ, отличающійся колоссальной силой, которому тяжелый крестъ ни по чемъ. Отъ сценъ бичеванія, въ родѣ тѣхъ, которыя тогда въ Германіи писалъ старшій Гольбейнъ, итальянецъ эпохи расцвѣта Ренессанса отвернулся бы съ отвращеніемъ.

Подобно тому, какъ не рисовали страдающаго Спасителя, такъ не изображали и Марію, какъ Mater dolorosa, и еще менѣе Успеніе Богородицы,—тему, впослѣдствіи такъ часто использованную для бравурныхъ картинъ мастерами барокко. Избѣгается даже тема о Св. Троицѣ, такъ какъ фигура раскаявшагося разбойника, котораго долженъ былъ бы держать въ своихъ объятіяхъ Богъ-Отецъ, такъ мало подходила къ спокойно-величественному духу эпохи. Сданы въ архивъ и всѣ почтенные мученики, пользовавшіеся такой популярностью въ дни Савонаролы: Андрей, распинаемый на крестѣ, Аполлонія, у которой вырываютъ зубы, Варѳоломей, съ котораго сдираютъ кожу, Рохъ, показывающій свои язвы, Себастіанъ, въ котораго солдаты пускаютъ стрѣлы. Юдифь уже не убиваетъ Олоферна, Саломея уже не держитъ въ рукахъ блюдо съ окровавленной головой Крестителя.

Если кто укажетъ, какъ на доказательство противнаго, на Св. Агату Себастіана дель-Пьомбо, то ему не слѣдовало бы забывать, что и въ данномъ случаѣ мученичество является лишь поводомъ, лишь этикеткой. Передъ нами, собственно, не болѣе, какъ гигантскаго роста женщина, колоссальный бюстъ которой предстаетъ во всемъ его величіи. Да и не жалуется и не плачетъ эта героиня. Спокойно смотритъ она въ даль. Здѣсь также нѣтъ рѣчи о патетической скорби, о громко выражающемся горѣ.

Уже эпоха Леонардо отказалась отъ подобныхъ сюжетовъ. Съ тѣхъ поръ, какъ Леонардо принесъ въ міръ свое евангеліе радости, художники изображали уже не слезы и раны, а свѣтлую улыбку, не аскетическое покаяніе, а торжество чувственности. Въ особенности, миѳологическія картины Корреджьо представляли величайшій контрастъ къ эпохѣ Савонаролы. И, однако, когда вызываешь въ памяти эти картины съ ихъ трепещущей эротикой, то чувствуешь, что искусство эпохи Леонардо значительно разнится отъ классическаго искусства въ строгомъ смыслѣ этого слова. Различіе это формулировано въ слѣдующихъ стихахъ, брошенныхъ въ лицо Леонардо никѣмъ инымъ, какъ Микель Анджело: «Горе тому, кто надменно и ослѣпленно видитъ красоту только въ чувственномъ».

Люди чинквеченто жили тоже, правда, въ атмосферѣ античной древности. Въ нѣкоторомъ смыслѣ шестнадцатое столѣтіе было даже настоящей реставраціей языческой древности. Достаточно перелистать произведенія литературы. Здѣсь мы наталкиваемся на такія вещи, которыя нынѣ не въ состояніи представить себѣ и самый экстравагантный умъ. Хвалебная поэма въ честь папы Юлія II содержитъ наверху портретъ папы, рядомъ съ портретами Цезаря и Августа, а въ текстѣ папа прославляется, какъ преемникъ римскихъ императоровъ. Въ другой похвальной пѣснѣ находится миніатюра, изображающая тріумфъ Юлія II послѣ взятія Болоньи; на квадригѣ, конями которой управляетъ нагой крылатый геній, царитъ, подобно римскому императору, папа, окруженный скованными плѣнными. Въ письмѣ къ французскому королю Левъ X желаетъ ему «много милостей отъ безсмертныхъ боговъ».

Даже въ спеціально богословской литературѣ все проникнуто языческимъ духомъ. Въ 1525 г. Санадзаро посвящаетъ папѣ Клименту VII свою поэму De partu virginis. Здѣсь «громовержецъ» Богъ-Отецъ является властителемъ безграничнаго Олимпа, Марія—diva parens—царицей боговъ. Церкви именуются храмами, христіанскіе праздники—оргіями. Въ Disputationes Павла Кортезія церковь называется «христіанской республикой» (respublica christiana), коллегія кардиналовъ—«сенатомъ» (senatus), Христосъ—богомъ грома и молній (tonans et fulgens deus), Марія—«матерью-богиней» (dea mater). Въ томъ же духѣ творилъ Піетро Бембо, бывшій съ 1539 по 1547 г. кардиналомъ. Св. Стефанъ видитъ у него на Олимпѣ «отца боговъ» (pater deorum), Христосъ прославляется, какъ «великодушный герой» (heros magnanimus), Марія, какъ «цѣломудреная нимфа» (candida nympha).

Можно сказать, что XVI ст. относится къ XV в. какъ осуществленіе—къ мечтѣ. Въ XV в. во всѣхъ твореніяхъ слышался припѣвъ: «На берегу сижу я день-деньской, душой стремясь къ родной моей Элладѣ». Въ XVI в. цѣль достигнута. Съ спокойной самоувѣренностью эллиновъ стоятъ теперь люди на почвѣ Эллады.

Какъ разъ картины, воспроизводящія темы, уже интересовавшія художниковъ эпохи Леонардо, доказываютъ, что теперь рѣчь идетъ уже не о тоскѣ, что духъ эллинизма снова возродился на землѣ.

Искусство эпохи Леонардо было великой реакціей противъ проповѣди Савонаролы. Послѣ того, какъ послѣдній предалъ анаѳемѣ чувственность, она тѣмъ громче предъявляла свои требованія, и весь античный міръ сдѣлался средствомъ и поводомъ нашептывать слова любви. Но именно этотъ эротическій трепетъ придаетъ картинамъ оттѣнокъ соблазнительной пикантности, которую эллинъ счелъ бы за проявленіе отнюдь не эллинскаго духа. Для Корреджьо гротъ Венеры былъ въ извѣстномъ смыслѣ домомъ терпимости, куда представитель болѣе культурной эпохи входитъ не иначе, какъ съ сознаніемъ, что тамъ онъ встрѣтитъ неслыханныя и недозволенныя наслажденія.

Творенія Тиціана, напротивъ, могли бы спокойно красоваться во святая-святыхъ греческаго храма. Своей священной торжественностью они похожи на картины языческаго культа, подобно тому, какъ Мадонны треченто были картинами, предназначенными для христіанскаго культа. И подобно тому, какъ художники отказываются теперь отъ чисто эротическихъ темъ, какъ Леда и Іо, они, съ другой стороны, изображаютъ такіе сюжеты, мимо которыхъ эпоха Леонардо проходила равнодушно, такъ какъ въ нихъ не было такого эротическаго содержанія. Установить какіе-нибудь предѣлы для темъ искусства чинквеченто вообще невозможно. Венера, Вакхъ, Психея и Граціи такъ же милы художникамъ, какъ Посейдонъ и Афина, гиганты и боги аида. Все, что могли бы изобразить греки, воспроизводится и художниками Ренессанса. При этомъ не слѣдуетъ забывать, что подобныя картины писались вовсе не по заказу эстетовъ-чудаковъ, нѣтъ, онѣ украшали комнаты папскаго дворца. Посреди музъ царитъ на Парнасѣ Аполлонъ. Вокругъ Платона и Аристотеля толпятся греческіе философы. Трудно свыкнуться съ мыслью, что подобными картинами украшались тогда стѣны Ватикана.

И это еще не все.

Не только эллинскіе боги смотрятъ внизъ на эллинскій міръ, даже христіанскія фигуры, продолжавшія все же жить pro forma, получаютъ теперь эллинское тѣло и эллинскую душу. Передъ нами тотъ знаменательный фактъ, что христіанское искусство въ его классическую эпоху является продуктомъ чисто языческаго духа. Параллелью къ христіанской Мадоннѣ является Афродита Милосская, параллелью къ Страшному Суду Микель Анджело—битва гигантовъ въ Пергамѣ. Или выражаясь точнѣе: творенія классическаго въ строгомъ смыслѣ слова искусства отличаются отъ произведеній эпохи Леонардо такъ же, какъ отличались нѣкогда изображенія мозаичной живописи отъ живописи катакомбъ. Въ искусствѣ катакомбъ преобладало милорадостное настроеніе. Христосъ былъ юнымъ фригійскимъ пастухомъ, пасшимъ своихъ овецъ. Этотъ моложавый Христосъ уже не подходилъ къ программѣ мозаичной живописи, стремившейся произвести величественное впечатлѣніе. Такой Христосъ былъ слишкомъ мало импозантенъ, недостаточно торжественъ. И вотъ юноша превратился въ бородатаго мужа, фригійскій пастухъ—въ византійскаго императора.

Аналогичныя цѣли ставило себѣ и искусство чинквеченто. Мы видѣли, даже портреты изображаютъ людей только въ полномъ расцвѣтѣ силъ, такъ какъ именно этотъ возрастъ болѣе всякаго другого производитъ впечатлѣніе gravità riposata. Та же точка зрѣнія, то же стремленіе къ возвышенному и торжественно-строгому привели къ тому, что и библейскія фигуры изображались только въ расцвѣтѣ зрѣлой мужественности и пышно распустившейся женственности. Этимъ онѣ отличаются отъ аналогичныхъ фигуръ эпохи Леонардо, какъ эти послѣднія отличались отъ подобныхъ фигуръ конца кватроченто.

Обратите вниманіе на образъ Христа.

Христосъ исходящаго кватроченто былъ созданъ для страданія, а не для подвиговъ. У Боргоньоне Онъ былъ блѣднымъ созерцателемъ-монахомъ. На картинѣ Боттичелли въ галлереѣ Морелли въ Бергамо Онъ указываетъ жалостливымъ жестомъ на свои раны. На головѣ терновый вѣнецъ. Лицо имѣетъ оттѣнокъ чахоточности, какъ и женскія лица художника. Потомъ восторжествовалъ идеалъ Христа - эфеба школы Леонардо: обворожительно красивый юноша, проповѣдующій въ храмѣ; кроткій, почти женственный мечтатель, сидящій съ учениками за трапезой. Эта слабохарактерная мечтательность отличаетъ еще и Христа Андреа дель-Сарто въ Аннунціатѣ.

Теперь, напротивъ, царятъ мощь и героическая возвышенность. Діо Хризостомъ заставляетъ Фидія сказать о своей статуѣ олимпійскаго Зевеса, что въ ней изображенъ милостивый и все же величественный, невозмутимо - спокойный даритель всѣхъ благъ, отецъ людей, помощникъ и хранитель. И подобно тому, какъ въ XVI в. весь католическій культъ проникнутъ античной, почти языческой величавостью, такъ и идеальный образъ Христа напоминаетъ бюстъ Зевеса Отриколи. Въ особенности у Тиціана—вспомните картины въ Вѣнѣ и въ галлереѣ Питти—Христосъ серьезный, могучій мужъ, добрый, правда, но еще въ большей степени героическій. Опущены всѣ атрибуты власти: корона, держава и скипетръ. Сама фигура производитъ въ своей величавости впечатлѣніе Божества.

Что сказано о Христѣ, приложимо и къ Маріи.

На картинахъ исходящаго кватроченто она предстаетъ передъ нами въ видѣ мечтательной дѣвушки, покорной божьей служанкой. Леонардо превратилъ ее въ красавицу-женщину, обвѣянную чувственностью. Болѣе поздніе художники: Феррари, Содома, Пармеджьанино сближали этотъ типъ еще рѣшительнѣе съ свѣтской дамой. Теперь Марія становится Небесною Царицей. Umiltà—смиреніе—эпохи Савонаролы уступаетъ мѣсто величію—maestà, салонное настроеніе эпохи Леонардо вытѣсняется атмосферой вѣчности. Ни скорбь, ни нѣжность уже не свѣтятся въ ея очахъ. Она—могучая женщина, серьезная и возвышенная. Гордо и величественно взираетъ она внизъ съ неприступной высоты. Отъ нея исходитъ odor di regina—ароматъ царственности. Дѣва, Мать, Царица, Божество—смилуйся надъ нами!

Исчезаетъ мотивъ Маріи, кормящей Младенца, такъ какъ онъ не вяжется съ понятіями величія и царственности, мотивъ, которому

эпоха Леонардо придала легкій чувственный оттѣнокъ. Обычно Марія возсѣдаетъ на тронѣ. Кругомъ стоятъ не мученики, а строгіе святые. И они не поклоняются ей. Они находятся здѣсь только ради представительства, являются какъ бы ея придворными. Надъ Мадонной носятся ангелы, вѣрнѣе—античные геніи. Марія простираетъ руки мощнымъ движеніемъ. Порою съ неба смотритъ Богъ въ развѣвающемся плащѣ. Вообще характерно, что чинквеченто такъ интересовалось фигурой Бога-Отца. Какъ разъ при воплощеніи идеи Бога XV вѣкъ не шелъ дальше мелочнаго реализма. Мысль изобразить Бога-Отца небеснымъ папой и царемъ при помощи тіары и скипетра нельзя назвать очень глубокой. Теперь всѣ эти литературныя поясненія откидываются. Развѣ только изрѣдка помѣщается скрижаль съ буквами: A. O., какъ символъ-намекъ. Обычно же мы видимъ только серьезнаго старика съ развѣвающейся сѣдой бородой, торжественнымъ жестомъ поднимающаго руку. И сама эта фигура, обвѣянная величіемъ, производитъ большее впечатлѣніе, чѣмъ все обиліе знаковъ власти у художниковъ кватроченто.

Необходимо указать также и на перемѣну, которой подвергся образъ Іоанна. Мы видѣли, что Леонардо превратилъ худого аскета треченто въ красавца-юношу. Такимъ является онъ еще въ двухъ картинахъ Рафаэля въ Уффиціяхъ и въ Луврѣ. Однако уже здѣсь исчезли элементъ гермафродитизма, нотка любовнаго томленія. Мощнымъ движеніемъ поднимаетъ юноша руку. Серьезно смотритъ онъ на насъ большими глазами. А на болѣе позднихъ картинахъ, у Пальмы и Тиціана, и онъ является зрѣлымъ мужемъ. Скелетъ аскета превратился сначала въ эфеба, а юный мечтатель въ свою очередь—въ греческаго философа.

Можно прослѣдить, какъ точно такимъ же образомъ всѣ прежде граціозныя фигуры превращаются въ мощныя. Въ эпоху кватроченто Св. Варвара была эѳирной дѣвушкой, державшей въ рукѣ маленькую башню. Теперь она стоитъ, рукой опираясь въ бокъ, на валу крѣпости, какъ могучая virago. Въ особенности фигура Давида показываетъ, какъ далеко заходили художники въ этомъ процессѣ героизаціи типовъ. У Вероккіо онъ былъ изящнымъ мальчикомъ, отличавшимся почти дѣвичьею граціей, у Піеро Поллайоло—мечтательнымъ эстетомъ: хотя онъ и стоитъ въ вызывающей позѣ, въ ней чувствуется что-то неувѣренное, а впечатлѣніе граціозности еще усиливается благодаря той кокетливой манерѣ, съ которой онъ протягиваетъ мизинецъ блѣдной руки. На картинѣ Доссо Досси въ галлереѣ Боргезе Давидъ, напротивъ, бородатый сорокалѣтній мужъ, закованный въ тяжелую броню. Статуя Микель Анджело изображаетъ его, правда, юношей, но не хрупкимъ пастушкомъ. Если у Поллайоло онъ точно стоитъ на цыпочкахъ, то здѣсь онъ точно вросъ въ землю. Пятки его словно присосались къ землѣ. Тамъ мизинецъ кокетливо протянутъ, здѣсь рука гиганта съ вздувшимися жилами спокойно обхватила камень.

Съ этой стороны и слѣдуетъ прежде всего разсмотрѣть образы и фигуры чинквеченто. И тогда вы увидите, что только теперь, даже если вспомнить Пиппо Спано, отмѣченнаго легкимъ оттѣнкомъ фанфарон-

ства, искусство стало воспроизводить спокойную мощь. Предыдущей эпохѣ недоставало пониманія героизма. Перуджино превратилъ Александра Великаго въ слюнтяя, а Содома—въ героя романа. Даже когда герои стоятъ, разставивъ ноги, поза ихъ носитъ какой-то игривый характеръ. Теперь художники нашли, наконецъ, соотвѣтствующее выраженіе для величія и мощи. Спокойно, увѣренно, не шатаясь, стоятъ ихъ люди. Походка ихъ никогда не бываетъ поспѣшной, она всегда размѣренна и торжественна, andante maestoso. Жесты рукъ никогда не бываютъ ни робкими, ни грубыми, они всегда спокойны и величавы. Рука или опирается въ талію, или покоится на баллюстрадѣ, или благороднымъ движеніемъ поднята въ воздухъ.

Нѣтъ надобности подчеркивать, что это благородство таило въ себѣ опасность выродиться въ простое, чисто внѣшнее изящество линій. Намъ кажется, напр., неестественнымъ, если Лукреція, убивая себя, думаетъ только о томъ, чтобы движеніе ея руки производило возможно болѣе величественное впечатлѣніе. Сторонники примитивовъ наговорили въ самомъ дѣлѣ немало рѣзкихъ словъ по адресу этого стремленія чинквечентистовъ къ благородству формъ. Въ особенности вспоминаются слова, брошенныя въ лицо Рафаэлю герольдомъ прерафаэлитовъ Рёскиномъ при анализѣ его картона о нареченіи апостоловъ.

«Обратите вниманіе,—говорится здѣсь,—на изящно причесанные волосы и тщательно завязанныя сандаліи этихъ людей, которые всю ночь провели на водѣ и боролись съ туманомъ и разъяренной стихіей. Обратите вниманіе на ихъ неудобные для рыбной ловли костюмы, на плащи, волочащіеся по землѣ въ видѣ шлейфа, на этого завернутаго въ складки и бахрому Петра, который едва ли въ состояніи стать на колѣни, чтобы принять ключъ изъ рукъ Спасителя. Обратите вниманіе на неправдоподобную разстановку апостоловъ, которые не тѣснятся вокругъ Христа, какъ слѣдовало бы ожидать, а стоятъ рядомъ, какъ на парадѣ, чтобы ихъ было видно, чтобы не нарушить впечатлѣнія греческаго барельефа. И мы чувствуемъ, какъ вдругъ угасаетъ наша вѣра въ истинность этого событія. Остается только какое-то рагу изъ плащей, мускулистыхъ рукъ и нарядно причесанныхъ греческихъ бюстовъ. Пустая элегантность Рафаэля уничтожила все, что было въ евангеліи нѣжнаго и серьезнаго, грандіознаго и священнаго. Изъ евангельской поэмы онъ сдѣлалъ пустую театральную сцену прекрасныхъ, прекрасно сложенныхъ, прекрасно поставленныхъ, прекрасно задрапированныхъ, прекрасно сгруппированныхъ людей».

Рёскинъ забываетъ только, что эта «пустая театральная сцена» была создана не столько во имя отвлеченныхъ формулъ, а была осадкомъ того, что тогда въ жизни считалось красивымъ. Люди, придававшіе даже на своихъ портретахъ такое большое значеніе благородству движеній, требовали той же представительности и того же благородства и отъ евангельскихъ рыбаковъ и мытарей.

Что сказано о жестахъ, приложимо и къ мимикѣ.

Порой и здѣсь выносишь такое впечатлѣніе, что это сдержанное спокойствіе кажется немного скучнымъ и холоднымъ. Въ особенности Положеніе во гробъ Рафаэля носитъ на себѣ печать академизма, такъ

какъ изображенныя лица заботятся больше о собственной благородной и степенной внѣшности, чѣмъ о покойникѣ, котораго они несутъ. Но и здѣсь не слѣдуетъ забывать, что эта сдержанность была преднамѣренной, что художники могли бы, если бы захотѣли, блеснуть тѣми же психологическими тонкостями, которыя очаровываютъ у Боттичелли. Ибо тотъ, кто хочетъ представительствовать, будетъ себя держать иначе, чѣмъ тотъ, кто не обращаетъ вниманія на свою позу. Эпоха Савонаролы упивалась чувствами меланхолическими и патетическими. Перуджино при этомъ впалъ почти въ религіозное лицемѣріе, а Кривелли—въ гримасничаніе. Меланхолію и печаль Леонардо замѣнилъ радостной улыбкой. У художниковъ въ родѣ Корреджьо эта улыбка перешла уже въ чисто внѣшнее кокетство.

Эпоха классицизма, никогда не снимавшая офиціальнаго платья, любила, напротивъ, только строгое спокойствіе. Она ненавидѣла всякое движеніе, нарушающее плавное теченіе линій, и потому никогда не смѣялась и никогда не плакала.

Je hais le mouvement, qui deplace les lignes
Et jamais je ne ris et jamais je ne pleure.

Подобно тому, какъ въ жизни необузданное ликованіе и бабья плаксивость считались неприличными, такъ и святые должны были обуздывать свои чувства. Страсть имѣетъ право выражаться лишь постольку, поскольку она не нарушаетъ красоты формы или спокойствія выраженія.

Композиція картинъ развивала дальше то, что выражали спокойныя лица и величественные жесты. Эпоха требовала поэтому, чтобы стиль Леонардо получилъ дальнѣйшее развитіе въ сторону героичности. Леонардо да-Винчи противопоставилъ прямолинейности волнистость. Прямой уголъ, какъ факторъ композиціи, былъ вытѣсненъ кругомъ. И этотъ вкусъ къ округлому продолжалъ и теперь играть рѣшающую роль. Широкими, эффектными складками ниспадаетъ вдоль тѣла одежда. Жестъ молитвы носитъ уже не готическій характеръ, т.-е. руки уже не складываются въ формѣ готической арки, а простираются широкимъ жестомъ въ сторону, такъ что получается красивая волнистая линія. Младенецъ Христосъ уже не маленькое бебе, а большой мальчикъ, способный величественно и свободно двигать своими членами.

Для всѣхъ остальныхъ нагихъ фигуръ, ранѣе точно стоявшихъ на цыпочкахъ, теперь входитъ въ моду, напр., на картинѣ Грѣхопаденія Пальмы, такъ наз. contraposto, устраняющее прямую и замѣняющее ее кривой линіей. Плечи мужчинъ расширяются, плечи женщинъ суживаются, такъ что у первыхъ получается по направленію къ таліи вогнутая, у вторыхъ выпуклая линія. Даже больше: если рядомъ спокойно стоятъ двѣ фигуры, то и это кажется слишкомъ готическимъ пріемомъ. Изъ всѣхъ художниковъ расцвѣта Ренессанса быть можетъ одинъ только Пальма написалъ на вышеупомянутой картинѣ «Грѣхопаденіе» двѣ спокойно рядомъ стоящія, хотя и образующія волнообразную линію фигуры. Всѣ остальные стремятся еще больше въ ширь, находятся въ поискахъ еще другихъ округлыхъ мотивовъ движенія,

еще болѣе величественной композиціи. Этимъ объясняется, почему теперь въ большинствѣ случаевъ одна изъ фигуръ сидитъ. Мягкимъ округлымъ движеніемъ протягиваетъ Ева руку къ вѣткамъ дерева, такимъ же точно движеніемъ простираетъ руку лежащій на землѣ Адамъ, или чтобы удержать Еву, или чтобы взять плодъ. Стоящее и покоящееся на землѣ тѣла создаютъ эффектную игру соотвѣтствующихъ другъ-другу линій. Даже яблоня переводится на языкъ этого стиля круглой арки. На Грѣхопаденіи Тиціана она превратилась въ фиговое дерево съ большими округло-выпуклыми листьями. Большіе круглые цвѣты растутъ на землѣ.

Въ этомъ духѣ изображаются теперь вообще всѣ предметы. На картинахъ примитивовъ крылья ангеловъ поднимаются стоймя вверхъ. Теперь они вырастаютъ изъ плечъ мощными волнистыми линіями. Щиты у Перуджино имѣютъ форму сердца и поставлены вертикально наземь. Теперь они круглы и фигуры держатъ ихъ сбоку мощнымъ жестомъ. Изъ музыкальныхъ инструментовъ раньше предпочтеніе отдавалось прямо стоящимъ органнымъ трубамъ и длиннымъ стройнымъ тубамъ. Теперь въ особенности часто встрѣчаются круглыя гитары. Раньше особенно любили стройныхъ высокихъ животныхъ: жирафовъ съ длинными шеями, павлиновъ, опускающихъ длинный хвостъ, цаплей и худыхъ борзыхъ собакъ. Въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда въ классическомъ искусствѣ встрѣчаются животныя (а животныя вообще не входили въ программу стремившагося къ благородству искусства), эти послѣднія всегда отличаются крупнымъ, округлымъ, величественнымъ силуэтомъ. Изъ деревьевъ XV столѣтіе отдавало предпочтеніе стройно растущимъ, остроконечнымъ: стало быть, въ особенности, кипарисамъ, елямъ и соснамъ. Такъ напр. на картинѣ Гоццоли, изображающей вавилонское столпотвореніе, на переднемъ планѣ виднѣются въ высь идущія лѣса, а на фонѣ рядомъ съ голыми, высокими скалами—стройные кипарисы и ели. Чинквечентисты такихъ деревьевъ избѣгали, такъ какъ только пышный, круглый силуэтъ лавра гармонировалъ съ линіями людей, двигающихся на этихъ картинахъ.

Обо всемъ этомъ уже была рѣчь, когда мы говорили о Леонардо да-Винчи. Однако эпоха классицизма сообщила всему этому еще больше торжественной праздничности, такъ что даже Леонардо кажется угловатымъ и несвободнымъ въ сравненіи съ широкимъ размахомъ, къ которому теперь стремятся художники. Въ особенности характерно, что пейзажъ теперь все болѣе отступаетъ передъ архитектурой. Въ исторіи архитектуры чинквеченто какъ разъ знаменуетъ превращеніе прежнихъ изящныхъ зданій въ величественно-импозантныя постройки. Нѣтъ больше мѣста нѣжно-игривому орнаменту. Тяжеловѣсны и массивны, строги и величественны формы, высоки и просторны залы: подобная архитектоника является наиболѣе подходящей рамкой для этихъ фигуръ.

Все на картинахъ просторно и широко, какъ въ тогдашнихъ храмахъ. Поднимаются могучія колонны, увѣнчанныя круглыми арками. Или вздымается балдахинъ, пышныя завѣсы котораго откидываютъ

ангелы, носящіеся въ красивой позѣ въ воздухѣ. Марія обычно стоитъ такъ, что одна нога покоится на цоколѣ, другая нѣсколько ниже, такъ что получается мотивъ пышно ложащейся одежды. Возвышенность постамента, на которомъ она стоитъ, должна далѣе въ связи съ широкими ступенями лѣстницы, на которыхъ стоятъ, сидятъ или опустились на колѣни святые, служить тому, чтобы внести въ общій характеръ картины богатый, мощный ритмъ, эффектную игру могучихъ переплетающихся, круглыхъ линій. Все это, если угодно, математика. При желаніи можно снова вспомнить слова Рёскина о «пустой театральной сценѣ». И все-таки нельзя отрицать, что эти праздничныя изображенія небеснаго величія выполняли свою роль классическимъ образомъ.

Остается сказать еще нѣсколько словъ о размѣрахъ и краскахъ картинъ. Что касается размѣра, то ясно, что только фигуры въ человѣческій ростъ или выше человѣческаго роста могли возбуждать впечатлѣніе величія. Господствовавшая раньше живопись мелочей исчезаетъ. Маленькія картины, писанныя кончикомъ кисти, столь излюбленныя предыдущей эпохой, уже не встрѣчаются болѣе. Что же касается красокъ, то уже выше было выяснено, какъ вмѣстѣ съ появленіемъ Леонардо да-Винчи веселая пестрота смѣняется свѣто-тѣнью. Изъ нѣжнаго полумрака соблазнительно мерцаютъ фигуры. Вполнѣ понятно, что эта мягкая свѣто-тѣнь уже не подходила къ фигурамъ Ренессанса, достигшаго своего апогея. Для этихъ строгихъ, лишенныхъ всего чувственнаго фигуръ она была бы слишкомъ нѣжна, слишкомъ чувственна.

Эпоха чинквеченто пошла въ отношеніи красочности по двумъ путямъ. Верхнеитальянскіе художники, напр. Тиціанъ, перевели ласкающую глазъ свѣто-тѣнь Леонардо въ строгіе звучные аккорды красокъ, шумящія торжественно-могуче, какъ фуги органной музыки. Римскіе художники въ свою очередь находили, что такія пышныя краски слишкомъ живописны для фигуръ, задуманныхъ, какъ пластическія статуи. А такъ какъ, сверхъ того, въ эпоху Льва X произведенія греческихъ ваятелей казались возвышеннѣйшими твореніями человѣческаго духа, то художники сближали живопись съ пластикой. Вырисовывая особенно тщательно остовъ формы, придавая краскамъ оттѣнокъ стараго сѣраго мрамора, они были убѣждены, что наиболѣе стильно передадутъ впечатлѣніе истиннаго величія.

Слѣдуетъ въ заключеніе упомянуть, что сами художники эпохи были столь же величественны, какъ и созданныя ими картины. Въ дни Кастаньо они были такими же дикими, необузданными и неотесанными парнями, какъ стѣны Палаццо Питти, построенныя изъ неотдѣланныхъ глыбъ (Rustica). Въ дни Лоренцо Великолѣпнаго они стали чрезмѣрно утонченными эстетами. Савонарола превратилъ ихъ своимъ вліяніемъ въ отшельниковъ-монаховъ. Потомъ, въ эпоху Леонардо да-Винчи они очертя голову бросались въ водоворотъ жизни, какъ Джьорджьоне, и гибли молодыми.

Теперь они стали строгими, спокойными мужами, отличающимися той gravitas, въ которой графъ Кастильоне видѣлъ характерный признакъ безупречнаго кавалера. Вокругъ ихъ головъ сіяетъ ореолъ величія, и они вращаются среди сильныхъ міра, какъ равные среди равныхъ.

Тиціанъ.

Въ особенности Тиціанъ, король венеціанскаго чинквеченто, кажется воплощеніемъ цѣлой эпохи. Провидѣніе точно нарочно создало этого человѣка, дабы идеалы вѣка нашли свое классическое выраженіе. Присмотримся къ его жизни.

Онъ родился не въ самой Венеціи и не въ сосѣдней равнинѣ, а среди отдаленныхъ горъ. Его родное мѣстечко Піаве ди-Кадоре лежитъ по дорогѣ изъ Кортины въ Тоблахъ на границѣ съ Тиролемъ. Тамъ выросъ онъ подъ сѣнью строгихъ еловыхъ лѣсовъ и могучихъ альпійскихъ гигантовъ. Домъ, гдѣ онъ родился, лежитъ на самомъ краю мѣстечка, тамъ, гдѣ начинаются горы, гдѣ горный потокъ Піаве низвергается съ высотъ, вокругъ которыхъ грохочутъ бури. Онъ слышалъ, какъ вѣтеръ вылъ въ мощныхъ верхушкахъ деревьевъ и сотрясалъ дома, видѣлъ, какъ оторвавшіяся глыбы разбивались о берегъ и дождь хлесталъ изъ черныхъ грозовыхъ тучъ.

Уже это происхожденіе изъ горной мѣстности наложило свой отпечатокъ на Тиціана. Когда онъ, Геркулесъ сложеніемъ и ростомъ, широкогрудый,—онъ дышалъ однимъ только разрѣженнымъ горнымъ воздухомъ,—загорѣлый, съ чертами лица, точно вылитыми изъ бронзы, съ спокойными и ясными глазами, съ орлинымъ взоромъ, обычно приписываемымъ завоевателямъ міра,—прибылъ изъ своихъ суровыхъ горъ въ сверкающій чудо-городъ, въ душную атмосферу Венеціи, то онъ не поддался очарованію и соблазну окружавшей его игриво-веселой жизни. Между тѣмъ, какъ Джьорджьоне бросился съ сладострастнымъ упоеніемъ въ водоворотъ наслажденій, чтобы вскорѣ пасть отъ утомленія, Тиціанъ стоялъ у мольберта, исполненный одною мыслью: «я стану королемъ венеціанскихъ художниковъ, ибо я хочу имъ стать». И эта сила воли, эта греческая sophrosyne, это гётевское des Lebens ernstes Führen никогда не покидали его.

Онъ немного похожъ на вѣковыя деревья родины. Выросшія изъ каменистой почвы обрывовъ, они рано закаляются и не боятся непогоды, потому что ихъ корни такъ крѣпки, ихъ сучьи и вѣтки такъ тверды. Напоминаетъ онъ такихъ великановъ и своимъ эгоизмомъ. Подобно тому, какъ они отнимаютъ свѣтъ и почву у небольшого кустар-

ника, чтобы имѣть возможность распространить во всѣ стороны свои верхушки, такъ Тиціанъ отстранялъ, въ силу права болѣе сильнаго, движеніемъ локтя всѣхъ, кто хотѣлъ рядомъ съ нимъ жить, рядомъ съ нимъ творить. Если присоединить сюда несокрушимое здоровье, которымъ онъ отличался, какъ сынъ альпійскихъ горъ, то станетъ понятнымъ, что жизнь его стала единымъ продолжительнымъ тріумфальнымъ шествіемъ.

Въ 1516 году, тридцати лѣтъ отъ роду, становится онъ офиціальнымъ художникомъ Венеціи, наслѣдникомъ учителя Беллини. Въ 1520 году онъ находится въ зенитѣ славы. То не метеоръ, а спокойно мерцающая планета, постепенно, но безостановочно поднимающаяся на небосводѣ, медленно шествующая, но все съ одинаковой, неослабѣвающей силою освѣщающая пространство эѳира. Могущественнѣйшіе государи Европы осыпаютъ его заказами и почестями. Карлъ V приглашаетъ его къ своему двору въ Болоньѣ и Аугсбургѣ. Папа Павелъ III и французскій король Францискъ I шлютъ ему льстивыя письма, добиваясь его расположенія. «Amico carissimo», «дорогой другъ»—гласитъ ихъ обращеніе къ нему. Когда онъ отправляется къ чужеземнымъ дворамъ писать картины, ему дается княжеская свита.

Двое сыновей и дочь, чарующе красивая, наполняютъ радостью его домъ, настоящій патриціанскій дворецъ, который онъ построилъ себѣ вдали отъ уличнаго шума на Via dei Bixi, на берегу лагуны, напротивъ острова Мурано, среди тѣнистаго сада. Здѣсь жилъ онъ независимо для искусства и для друзей. Здѣсь принялъ онъ съ царской роскошью Генриха III. Здѣсь царила блестящая жизнь, напоминающая картину Фейербаха: «Данте въ Равеннѣ». Подъ тѣнистыми сводами аллей прогуливались гордые сенаторы и знатныя дамы. А когда скрывалось солнце, когда дальніе острова розовѣли въ вечернемъ свѣтѣ, до сада доносились смѣхъ гондольеровъ, пѣсни и звонъ гитаръ.

«Ни одинъ кардиналъ, ни одно высокопоставленное лицо не посѣщаетъ Венеціи безъ того, чтобы не посѣтить Тиціана, взглянуть на его произведенія или заказать свой портретъ,»—говоритъ Аретино въ діалогѣ Лодовико Дольче: Dialogo della pittura. «Всѣ князья, ученые и видные люди, посѣщающіе Венецію, навѣщаютъ непремѣнно Тиціана,»—разсказываетъ Вазари.—«Ибо онъ былъ,—поясняетъ Вазари,—не только великимъ художникомъ, но и истиннымъ кавалеромъ».

А теперь вспомнимъ, къ чему тогда стремилось искусство? Художественныя произведенія должны были отличаться благородствомъ и величіемъ, здоровьемъ и силой, а не горячимъ экстазомъ и не трепетомъ сладострастія. Можно ли себѣ представить художника, натура котораго подходила бы къ этимъ цѣлямъ искусства лучше натуры Тиціана?

Присмотритесь къ его портретамъ!

Каждый художникъ пишетъ обыкновенно—какъ гласитъ извѣстное изреченіе—себя самого въ портретахъ другихъ. Въ знаменитомъ автопортретѣ Тиціана, находящемся въ Берлинской галлереѣ, соединяется благороднѣйшая торжественность съ естественнѣйшей простотой. Тяжелая мѣховая шуба окутываетъ его тѣло, грудь украшаетъ—не назойливо, а какъ-то само собой понятно—цѣпь Золотого Руна. Передъ

нами художникъ, который находилъ совершенно естественнымъ, что императоръ Карлъ V поднялъ ему кисть. Это благородство, это царственное спокойствіе перенесъ онъ изъ себя въ другихъ.

Тиціанъ не былъ творцомъ похвальныхъ словъ. Преднамѣренная идеализація была ему такъ же чужда, какъ и лакейская лесть. Съ ужасающимъ реализмомъ изображаетъ онъ дряхлое, изможденное тѣло Павла III съ дрожащими тонкими пальцами паука, тонкими, полуразложившимися губами и маленькими слезящимися глазами, хитрый лисій блескъ которыхъ одинъ кажется еще живымъ въ этой муміи. Съ дѣловитой точностью отмѣчены всѣ расовыя особенности Габсбурговъ и на портретахъ Карла V. И однако императоръ прекрасно зналъ, за что и почему называлъ его своимъ Апеллесомъ. Другіе художники видѣли только его блѣдную, золотушную, ледяную маску. Тиціанъ вдохнулъ въ него частицу собственнаго величія.

Если онъ изображаетъ Карла V (на картинѣ въ музеѣ Прадо) въ видѣ чернаго рыцаря въ стальной бронѣ, объѣзжающаго въ утреннихъ сумеркахъ поле битвы, взявъ копье наперевѣсъ, то это не тотъ cunctator, не тотъ медлитель, которымъ, какъ игрушкой, играли нѣмецкіе курфирсты, умъ спутанный и колеблющійся, дѣйствовавшій по политическимъ инструкціямъ своего канцлера Гранвеллы. Нѣтъ, то воплощеніе хладнокровія стратега на полѣ битвы, то олицетвореніе рока, приближающагося спокойно и неотвратимо. А исхудалый, замкнутый старикъ (въ Мюнхенѣ), сидящій на верандѣ дворца, закутанный въ толстую шубу и мерзнущій, несмотря на жаркое лѣто—онъ не только меланхоликъ съ надломленнымъ тѣломъ и надломленной волей, уединившійся годъ спустя возненавидѣвшимъ міръ отшельникомъ въ монастырѣ С.-Юсте, гдѣ жилъ окруженный тикающими часами и черными гробами, въ которыхъ праздновалъ заранѣе собственные похороны. Тиціанъ вложилъ въ него тѣ черты, которыми Карлъ гордился въ лучшіе свои годы: проницательный умъ величайшаго государственнаго человѣка эпохи и олимпійское равнодушіе властителя двухъ міровъ.

Собственно картина изображаетъ просто старика въ темномъ костюмѣ, сидящаго въ креслѣ. Золотое Руно на черной лентѣ еле замѣтно указываетъ на то, что передъ нами императоръ. И однако ни одинъ изъ многочисленныхъ нидерландскихъ и нѣмецкихъ портретовъ, изображающихъ Карла въ шелку и въ парчѣ, усѣяннымъ брилліантами, не отличается такимъ благородствомъ, такой noblesse. Благородство настолько коренилось въ крови самого Тиціана, что онъ не нуждался въ позахъ, въ особомъ подчеркиваніи; оно незамѣтно входило во всѣ его творенія. Учебники прославляютъ Тиціана, какъ портретиста королей, потому что ему позировали короли чинквеченто. На самомъ дѣлѣ художникъ, бывшій самъ королемъ среди художниковъ, возводилъ въ дворянство, подобно королю Божьей Милостью, каждаго, кто просилъ его о дворянскомъ патентѣ.

Художникъ, котораго похоронили, когда онъ умеръ отъ чумы, не на открытомъ полѣ, какъ Перуджино и Гирляндайо, а какъ короля въ церкви Фрари, дѣлалъ всѣхъ людей князьями. Памфлетистъ Піетро Аретино, вымогавшій деньги у всѣхъ европейскихъ государей, похожъ

на написанномъ Тиціаномъ портретѣ на Зевеса, способнаго однимъ кивкомъ головы потрясти земной шаръ. Іоганнъ-Фридрихъ Саксонскій, у Кранаха глупый подагрикъ, у Тиціана—безукоризненный аристократъ. Маленькая Строцци превращается подъ его кистью въ принцессу, его дочь Лавинія въ греческую богиню, накинувшую на свои могучія плечи пышный костюмъ Ренессанса, чтобы провести часъ среди смертныхъ на землѣ. А можно ли изысканнѣе и изящнѣе изобразить тихое увяданіе красоты, приближеніе осени, чѣмъ это сдѣлалъ Тиціанъ въ портретѣ Элеоноры Урбинской?

То, что принято называть идеализмомъ Тиціана, не результатъ эстетическихъ размышленій, а естественное міровоззрѣніе человѣка, стоявшаго на высотахъ жизни, никогда не знавшаго мелочныхъ заботъ, даже болѣзней: міръ представлялся ему поэтому красивымъ и здоровымъ, осіяннымъ сверкающимъ блескомъ. Такъ какъ самъ онъ былъ весь исполненъ благородства, смогъ онъ найти такое импозантное, торжественное и вмѣстѣ такое естественное выраженіе для того величія, которое чинквеченто требовало отъ портретовъ.

При оцѣнкѣ творчества Тиціана не слѣдуетъ упускать изъ виду еще и другую черту. Его берлинскій авто-портретъ изображаетъ не только благороднаго, но и немолодого человѣка. Вспоминается гомеровскій патріархъ или Іегова, старецъ міра. И вы вдругъ ясно ощущаете, что слово «Тиціанъ» вообще какъ-то трудно соединимо съ понятіемъ юности. Тиціанъ былъ на годъ старше Джьорджьоне. Свое тріумфальное шествіе онъ началъ въ возрастѣ, когда Джьорджьоне давно уже покоился въ гробу. Судьба позволила ему потомъ работать еще въ продолженіе шестидесяти лѣтъ съ никогда не ослабѣвавшей энергіей. Почти всѣ картины, приходящія на память, когда произносится имя Тиціана, являются созданіями зрѣлаго возраста, твореніями старика, никогда не старившагося. Эту особенность также не слѣдуетъ забывать при объясненіи того факта, почему духъ чинквеченто воплотился въ такой кристальной чистотѣ именно въ твореніяхъ Тиціана.

Мы знаемъ, эпоха чинквеченто отдавала предпочтеніе не только благородству, но и пышно распустившейся, зрѣлой и сочной красотѣ. Тиціанъ, этотъ зрѣлый мужъ, этотъ никогда не старившійся старецъ, былъ и въ этомъ отношеніи какъ нельзя болѣе призванъ стать классическимъ истолкователемъ идеаловъ вѣка. Никогда не изображалъ онъ весны. Красивые солнечные, октябрьскіе дни, когда листья отливаютъ теплыми синими тонами, когда на вѣткахъ деревьевъ привѣтливо киваютъ зрѣлые плоды—излюбленное время года Тиціана. Не простая случайность, если на его картинахъ, изображающихъ Мадонну, такъ часто встрѣчаются корзины съ спѣлыми яблоками, или если его дочь держитъ въ рукахъ вазу съ фруктами. Персики, дыни, апельсины и виноградъ въ ихъ пылающей, золотистой пышности для него то же самое, чѣмъ была лилія для Боттичелли, творца «Весны». Когда у Тиціана встрѣчаются цвѣты, то это не цвѣты весны, не ландыши или крокусы, не анемоны или лютики. То обычно пышно распустившіеся осенніе цвѣты, или же анютины глазки и фіалки, краски которыхъ производятъ болѣе пышное, менѣе юное впечатлѣніе.

Подобно тому, какъ Тиціанъ предпочиталъ осень года, такъ любилъ онъ и осень дня. Его излюбленное время—вечерній часъ, когда сочной, красочной гармоніей насыщены предметы, когда послѣ долгаго красиваго дня тихо покоится земля.

Этимъ настроеніямъ вполнѣ соотвѣтствуетъ и его женскій идеалъ.

Пусть его могучія женщины, не обреченныя на увяданіе, сіяющія вѣчной красотой, не производятъ впечатлѣнія осени, еще менѣе производятъ онѣ впечатлѣніе весны. То расцвѣтъ лѣта съ его богатой вполнѣ развившейся пышностью. Не свѣжую, какъ роса, юность, не кокетливую прелесть изображаетъ онъ, а только гордую красоту зрѣлой женщины. Да и изображаетъ онъ ее съ строго-спокойнымъ настроеніемъ зрѣлаго мужа, потерявшаго способность мечтать и томиться. Картины Джьорджьоне приводятъ на память мелодію, которую напѣваетъ герой въ новеллѣ Якобсена «Могенсъ»: «Тоскуя, живу я, тоскуя». Творчество Тиціана, напротивъ, вызываетъ въ памяти слова Фауста: «Затихли бурныя стремленія, спокойно бьется жизни пульсъ».

Другими словами: Тиціанъ относится къ Джьорджьоне, какъ спокойное настроеніе зрѣлаго мужа къ томленію и мечтательности юноши. Надъ его творчествомъ сіяетъ не Венера, а вечерняя звѣзда. Уже одинъ тотъ фактъ, что мы ничего не знаемъ о моделяхъ Тиціана, указываетъ на его различіе отъ прежней эпохи. Правда, находящаяся въ Уффиціяхъ Венера считается портретомъ урбинской герцогини Элеоноры, дочери Изабеллы д'Эсте. Моделями другихъ портретовъ, быть можетъ, были русыя дочери ломбардской равнины, германскія дѣвушки, прибывшія съ альпійскихъ высотъ въ городъ на лагунахъ. Ибо могучія, гордыя женщины его картинъ не имѣютъ ничего общаго съ маленькими, смуглыми, черноглазыми венеціанками, снующими съ быстротою ящерицъ въ деревянныхъ туфелькахъ по площади Св. Марка. Венеціанцы чинквеченто взирали на женщинъ Тиціана, быть можетъ, тѣми же глазами, какъ римляне эпохи имперіи на Туснельду, когда она шла мощной, царственной поступью въ тріумфальномъ шествіи Германика. Въ большинствѣ случаевъ, однако, Тиціанъ писалъ изъ головы, какъ сообщаетъ Вазари, пользуясь моделью только въ крайности, какъ вспомогательнымъ средствомъ. Джьорджьоне, первымъ отправившійся въ паломничество на островъ Киприды, погибъ въ молодые годы. Тиціанъ, старецъ міра, не зналъ ни страстей, ни вожделѣній. Женское тѣло для него только гармонія формъ, линій и красокъ. Альфонсо д'Эсте, положившій на грудь возлюбленной руку, одѣтую въ желѣзную перчатку,—вотъ символъ отношенія къ женщинѣ Тиціана. Въ этомъ смыслѣ онъ также былъ классикомъ этой классической эпохи, ставшей въ сознательную оппозицію къ эротической эпохѣ Леонардо.

Присматриваясь къ миѳологическимъ картинамъ Тиціана, мы, естественно, наталкиваемся на нѣкоторыя юношескія произведенія, похожія на духовныхъ дѣтей Джьорджьоне. Въ особенности «Небесная и земная любовь» дышитъ свойственнымъ идилліямъ Джьорджьоне буколическимъ настроеніемъ. И однако уже здѣсь ясно чувствуется отсутствіе восторженной мечтательности, характерной нотки

Джьорджьоне. А къ болѣе позднимъ произведеніямъ Тиціана уже совсѣмъ не примѣнимы слова, приложимыя къ Джьорджьоне. Здѣсь уже нельзя говорить о трепетной миловидности, о чувственной прелести, а только о строгой возвышенности и неприступномъ величіи. Венера Джьорджьоне (въ Дрезденѣ) изображаетъ утомленіе, наступающее послѣ объятій и поцѣлуевъ. У Тиціана рѣчь идетъ исключительно о стилизаціи въ героическомъ духѣ могучихъ женскихъ тѣлъ. Даже въ тѣхъ исключительныхъ случаяхъ, когда, какъ на картинѣ Трибуны, соблюдается почти портретное сходство съ моделью, онъ слагаетъ не любовную пѣсенку въ духѣ Джьорджьоне, а торжественный гимнъ красотѣ. Сюжеты этихъ миѳологическихъ картинъ довольно разнообразны. Онъ изображаетъ Антіопу, къ которой подкрадывается сатиръ, Вакха и Аріадну, Данаю, которую Зевесъ обнимаетъ въ видѣ золотого дождя, Діану, наказующую нимфу Каллисто, нимфъ и сатировъ, мчащихся среди пейзажа въ пьяномъ угарѣ. Истинной властительницей міра является однако и въ его творчествѣ—Венера. Чудесная картина въ Мадридскомъ музеѣ, гдѣ нагіе геніи, ликуя, пляшутъ вокругъ статуи богини, можетъ служить какъ бы титульнымъ листомъ къ цѣлой группѣ произведеній, въ которыхъ онъ воспѣваетъ ритмъ линій женскаго тѣла. Онъ изобразилъ Венеру, какъ она выходитъ изъ моря, или обнимаетъ Адониса, какъ она смотритъ въ зеркало, которое держитъ передъ ней Амуръ, или посвящаетъ въ тайны любви вакханку или Эроса. Или же онъ изображаетъ ее—и при томъ съ особеннымъ блескомъ—на картинахъ, гдѣ ничего не происходитъ, гдѣ она просто распростерла на ложѣ свои могучіе члены.

Сравните произведенія Тиціана, воспроизводящія тѣ же темы, что и Корреджьо, съ произведеніями этого кокетливаго пармскаго художника. Различіе между ними приблизительно такое же, какъ между Афродитой Милосской и Афродитой Медицейской. У Корреджьо Антіопа лежитъ въ мягко-чувственной позѣ. Трепеща отъ страсти, срываетъ съ ея тѣла платье юный сатиръ. Мечтательностью и чувственностью вѣетъ отъ пейзажа. У Тиціана природа носитъ печать первобытной суровости. Чуждая желаній, въ невозмутимомъ спокойствіи покоится Антіопа. Съ почти религіозной торжественностью поднимаетъ сатиръ покрывало съ ея тѣла. Даная Корреджьо—граціозная фигурка въ стилѣ Рококо. Надъ всей картиной разлито настроеніе будуара. Данаю Тиціана, покоящуюся въ величественной позѣ, въ правѣ любить только богъ, а не смертный. Въ картинѣ есть что-то священное, настроеніе похоже на то, которымъ проникнута картина Милле, гдѣ по пашнѣ ступаетъ сѣятель, могучій символъ человѣка, оплодотворяющаго землю.

Корреджьо еще не умѣлъ созерцать наготу съ чисто артистической точки зрѣнія. Въ эллинскій культъ красоты онъ вносилъ нѣчто совершенно противоположное эллинскому духу,—черту пикантнаго hautgout. Въ фигурахъ Тиціана нѣтъ ничего томнаго, ничего соблазнительнаго. На лицахъ не играетъ сладострастная улыбка. Надъ всѣми его произведеніями царитъ естественность греческой пластики, величіе, свойственное статуямъ эллинскихъ боговъ. Часто изобра-

жалъ онъ сцены туалета: женщинъ, схватывающихъ рукой свои пепельнаго цвѣта волосы, тогда какъ соскользнувшая съ плечъ рубашка обнажаетъ ихъ пышную грудь. И даже подобныя сцены, отзывающія у художниковъ школы Леонардо парфюмерностью, кокетливостью, трактуетъ онъ въ стилѣ эллинскихъ храмовъ. Спокойно, безстрастно глядятъ большіе, темные глаза этихъ женщинъ. Такъ какъ онѣ такъ неприступны, такъ свободны отъ земныхъ вожделѣній, то не знаютъ онѣ ни чопорности, ни мелочности, ни похотливости, ни стыда. Ихъ нагота возбуждаетъ благоговѣніе, какъ величественное спокойствіе Афродиты Милосской.

Тиціанъ производитъ впечатлѣніе художника, смотрѣвшаго на эллинскій міръ въ самомъ дѣлѣ глазами эллина. Въ своей олимпійской невозмутимости, въ своемъ возвышенномъ спокойствіи гомеровскаго патріарха онъ наиболѣе греческій изъ всѣхъ христіанскихъ художниковъ.

Этотъ эллинскій духъ отличаетъ, естественно, и церковныя картины Тиціана.

«Каковы характерные признаки эллинскаго міра? Мѣра, благородство, ясность!» Это опредѣленіе Шиллера подходитъ къ Тиціану болѣе, чѣмъ ко всѣмъ другимъ христіанскимъ художникамъ. Какъ разъ эти произведенія напоминаютъ намъ о томъ, что жизнь Тиціана продолжалась почти сто лѣтъ. Онъ былъ ученикомъ Беллини. Многія изъ его раннихъ Мадоннъ, напр. Цыганская Мадонна въ Вѣнѣ, отличаются еще робостью, смущенностью, напоминающими Мадонну въ Кастельфранко. У Маріи нѣжное личико. Немного меланхоличенъ ея взоръ. Платокъ матроны покрываетъ ея голову. Напоминаетъ нѣсколько восторженнаго мечтателя Тайной Вечери Леонардо и его Христосъ на картинѣ, изображающей Христа и мытаря. Подобно тому, какъ въ этихъ раннихъ произведеніяхъ звучатъ отзвуки эпохи Беллини и Леонардо, такъ его послѣднія картины уже предвосхищаютъ XVII столѣтіе.

Въ 1555 г. Тиціанъ посылаетъ Карлу V Св. Троицу, которую императоръ взялъ съ собой въ монастырь Св. Юсте: въ бѣломъ саванѣ, въ горькихъ мукахъ души, стоитъ императоръ на колѣняхъ передъ Св. Троицей. Другое аналогичное произведеніе, находящееся въ академіи Санъ Лука въ Римѣ, изображающее аллегорическую женскую фигуру съ надписью: Omnia vanitas (Все суета суетъ),—женщину, въ раздумьи глядящую на скипетръ и корону, было также предназначено для императора, ставшаго отшельникомъ. Для Филиппа II онъ изображалъ также античныхъ мучениковъ, Тантала, Сизифа и Прометея, какъ и мучениковъ христіанскихъ, въ родѣ Лаврентія. Тотъ же король заказалъ ему Магдалину «lacrimosa più che si può». Тиціанъ выполнилъ заказъ, изобразивъ кающуюся грѣшницу съ Св. Писаніемъ и черепомъ. Далѣе онъ написалъ картину съ Товіей, уже напоминающую модныя въ эпоху барокко изображенія ангеловъ-покровителей, и Mater dolorosa, стоящую въ монашескомъ одѣяніи, плача и ломая руки, у креста. А въ его послѣдней картинѣ, находящейся въ Мюнхенѣ, въ Вѣнчаніи терновымъ вѣнцомъ, содержатся уже и красочные элементы эпохи барокко.

Сцена мученичества изображена ночью. Наверху виситъ коптящій факелъ, мутный свѣтъ котораго падаетъ на нѣкоторыя фигуры, тогда какъ другія расплываются въ темнотѣ.

И однако эти картины хронологически уже выходятъ за предѣлы Ренессанса. Въ тѣхъ его произведеніяхъ, гдѣ онъ выступаетъ художникомъ Ренессанса, нѣтъ ни печальной покорности, ни нездоровой экстатичности. Даже христіанскія картины этого періода отличаются спокойной торжественностью, чисто эллинской ясностью духа.

Безъ предубѣжденія подходитъ онъ къ темамъ, мимо которыхъ прошелъ бы настоящій идеалистъ. Такъ онъ изображаетъ шествіе Маріи въ храмъ въ духѣ Джентиле Беллини, какъ большую народную сцену, въ которой участвуютъ сенаторы и расфранченныя патриціанки, торговки и нищіе мальчики. Но и такія чисто реалистическія картины не лишены величія, такъ какъ взоръ Тиціана, ничего никогда не идеализирующій, все же умѣетъ пройти мимо всего мелочнаго и случайнаго и придать любому явленію ритмъ вѣчности.

Мадонны Тиціана рѣзко противоположны Мадоннамъ Рафаэля. Рафаэль идеализируетъ, сближаетъ индивидуальное съ типичнымъ, слѣдуетъ и въ композиціи академическимъ правиламъ. Тиціанъ, напротивъ, добросовѣстно срисовываетъ крестьянку съ ея ребенкомъ, и только въ глубокомъ взглядѣ, съ которымъ онъ созерцаетъ явленія, скрывается тайна его стиля. Въ особенности, пейзажъ, обрамляющій фигуры, такъ первобытно-торжественъ, что уже одинъ онъ придавалъ бы его картинамъ гомеровскій, патріархальный характеръ. Поразительно, какъ онъ изображаетъ, напр., часъ вечернихъ сумерокъ, когда говорятъ однѣ только крупныя линіи, однѣ только большія красочныя массы.

Въ своихъ предназначенныхъ для алтарей картинахъ Тиціанъ поднимается до праздничнаго ликованія. Точно притягиваемая сверхземнымъ магнитомъ, возносится къ небесамъ Марія, распростирая свои могучія руки (Assunta въ Академіи въ Венеціи). Развѣваются по вѣтру ея темные волосы, величественными складками вздувается одежда. Съ изумленіемъ поднимаютъ апостолы руки. Въ воздухѣ точно слышится шумъ крыльевъ архангеловъ. Находящаяся въ церкви Фрари Мадонна Пезаро въ особенности наглядно доказываетъ, какіе грандіозные успѣхи сдѣлало со временъ Беллини венеціанское искусство. Прежде на такихъ картинахъ тронъ стоялъ посрединѣ, а на немъ возсѣдала меланхолическая женщина, смиренная служанка Господа Бога. Здѣсь композиція разнится отъ прошлаго такъ же, какъ и настроеніе.

Ввысь поднимается могучая колонна, подобная колоннамъ храма Петра. На цоколѣ сидитъ Марія. Не въ серединѣ картины и не въ фронтальной позѣ, какъ того требовала византійская традиція. Колонна находится сбоку и имѣетъ своимъ противовѣсомъ на противоположной сторонѣ только развѣвающееся знамя въ рукѣ одного изъ молящихся. Празднично-красивая, живописная планировка смѣнила однообразную симметричность, величавая ширь вытѣснила тѣс-

ноту и узость. Образы обвѣяны уже не христіанскимъ спиритуализмомъ, а эллинскимъ духомъ. Могучей женщиной, исполненной гордой, побѣдной красоты, обращается Марія къ своимъ поклонникамъ. Величественно ложатся складки, округлы жесты.

И не только Марія стала величественной царицей, проникнуты господскимъ эллинскимъ духомъ и святые. Сознаніе царственной мощи, а не покорность вассаловъ воодушевляетъ ихъ, сознаніе силы, а не слабости. Могучи тѣла, властнымъ мірскимъ величіемъ дышатъ черты лица. Подобно тому, какъ самъ Тиціанъ вращался въ кругу европейскихъ государей, какъ равный среди равныхъ, такъ гордонезависимо относятся эти святые къ Богу.

Во всемъ Тиціанъ является сыномъ великаго вѣка, когда жили Периклъ и Фидій. Не отуманивающій мозгъ дымъ ладана, не полумракъ христіанскихъ соборовъ вспоминаются, а шумъ голубыхъ волнъ моря и строгое величіе храмовъ Пестума.

Послѣдователи Тиціана.

[П. Бордоне: Кольцо Св. Марка.

Для венеціанскаго искусства Тиціанъ былъ тѣмъ же центромъ, какимъ для миланскаго былъ Леонардо да-Винчи, для нѣмецкаго — Дюреръ. Переходъ отъ него къ другимъ художникамъ, работавшимъ въ Венеціи, равносиленъ переходу съ высокой-высокой горы въ плоскую равнину.

Джьакопо Пальма, въ отличіе отъ сына именуемый Пальма Веккіо, былъ заваленный работами церковный художникъ. Массами доставлялъ онъ модныя въ венеціанской школѣ картины, гдѣ, окруженная святыми, сидитъ Мадонна среди вечерняго пейзажа. Особенно хорошъ на этихъ картинахъ пейзажъ. Передъ нами цвѣтущія, плодоносныя долины, бурые обрывы, голубыя дали, гряды горъ, озаренныя пылающимъ, краснымъ свѣтомъ вечерняго солнца. Привлекателенъ порой и сельскій, идиллическій характеръ, аркадская простота этихъ картинъ.

Іаковъ встрѣчаетъ Рахиль, дочь Лавана, ведущую овецъ къ источнику. Эта картина Пальмы (въ Дрезденѣ) должна была произвести большое впечатлѣніе на нашихъ романтиковъ, на Фюриха и Шнорра. Вспоминаются пастушескія идилліи школы Джьорджьоне и вмѣстѣ явственно чувствуется, что Пальма не заходилъ дальше милой прелести, не поднимался выше посредственности. Гладкія, напоминающія фарфоръ, краски дѣлаютъ его картины иногда немного банальными, хорошенькими и привлекательными лишь съ внѣшней стороны. Его Св. Варвара въ Санта Марія Формоза пользуется большой извѣстностью; однако, Св. Варвара Бельтраффіо производитъ болѣе суровое и величественное впечатлѣніе.

Въ своихъ этюдахъ тѣла, которымъ онъ давалъ названія то Евы или Сусанны, то Лукреціи или Венеры, Пальма никогда не грѣшилъ противъ правилъ, которомъ въ такихъ картинахъ слѣдовали великіе мастера чинквеченто. Ритмъ линій тѣла и пейзажъ на фонѣ его дрезденской Венеры почти такъ же прекрасны, какъ на висящей рядомъ аналогичной картинѣ Джьорджьоне. Если зритель тѣмъ не менѣе не приходитъ въ восторгъ, то это объясняется тѣми ирраціональными причинами, которыя отличаютъ шедевръ отъ умѣло написанной картины, дышащую страстью оду отъ правильно написаннаго ученическаго сочиненія.

Не лишены нѣкоторой скуки и пошлости также его портреты. Его женскія головки, его Беллы или Віоланты, порой почти напоминаютъ помѣщаемыя въ современныхъ иллюстрированныхъ журналахъ головки съ подписью Клерхенъ или Нинетта. Его картины или имѣютъ оттѣнокъ банальной красоты, или же онѣ даютъ—какъ находящіяся въ Дрезденѣ Три сестры—лишь пустую величественную форму безъ изящнаго душевнаго содержанія. Произведенія Пальмы показываютъ, какъ часто страдала душевная сторона отъ апоѳеоза тѣла, стоявшаго въ центрѣ вниманія чинквеченто.

Тѣмъ не менѣе Пальма былъ тонкимъ художникомъ.

Въ особенности его этюды, не пострадавшіе отъ чрезмѣрной вылощенности обработки, обнаруживаютъ большой темпераментъ, а его чувству красокъ, прорывающемуся въ нѣкоторыхъ вещахъ, могли бы позавидовать наиболѣе рафинированные современные художники. Поразительны иногда,—я имѣю въ виду въ особенности нѣкоторыя его произведенія, хранящіяся въ Вѣнѣ и въ музеѣ Польди Пеццоли,—какіе строгіе аккорды создаетъ онъ изъ пепельнаго цвѣта волосъ, бѣлизны рубашки, тѣлеснаго цвѣта бюста, матоваго кармина одежды.

Пальма умеръ сорока восьми лѣтъ, въ 1528 г. Освободившееся за его смертью мѣсто занялъ *Парисъ Бордоне*. Подобно Пальмѣ и онъ писалъ самыя разнообразныя вещи. Большинство его работъ относится къ тому жанру, который въ Венеціи ввелъ въ моду Джентиле Беллини. Въ рамкѣ богатыхъ архитектоническихъ сооруженій разыгрываются сцены изъ венеціанской исторіи. Кромѣ того онъ писалъ картины въ духѣ сельскихъ идиллій, пользовавшихся такимъ спросомъ со временъ Джьорджьоне. Аполлонъ и Марсій состязаются въ музыкѣ, Амуръ вѣнчаетъ Дафниса и Хлою, охотница Діана шествуетъ среди очаровательнаго пейзажа. Болѣе же всего онъ сдѣлался наслѣдникомъ Пальмы, какъ популярнѣйшій дамскій портретистъ Венеціи. Не ищите у Бордоне мощнаго величія Тиціана! Онъ болѣе граціозенъ. Однако не трудно понять его популярность среди венеціанскихъ джентильдоннъ, такъ какъ онъ удивительно умѣетъ заставить играть свѣтъ на рыжихъ волосахъ, обнаженныхъ плечахъ и шелковыхъ персиковаго цвѣта платьяхъ. Если его дамы не такъ величественно-холодны, какъ дамы Пальмы, то онѣ зато кажутся болѣе темпераментными, болѣе человѣчными. Волнистые, свѣтло-золотистые, унизанные жемчугомъ волосы представляютъ пикантный, почти кокетливый контрастъ къ страстнымъ чернымъ глазамъ.

Характеромъ болѣе сложнымъ, чѣмъ Пальма и Бордоне, былъ *Лоренцо Лотто*. Его вообще не легко пріурочить къ какой-нибудь опредѣленной эпохѣ. Раннія его произведенія рисуютъ его, какъ послѣдователя муранцевъ, позднѣйшія уже напоминаютъ стиль барокко. Разностороненъ онъ уже въ картинахъ, могущихъ считаться образцами классическаго стиля.

Передъ его Мадоннами посѣтитель галлерей останавливается съ изумленіемъ: такъ изысканна головка Маріи, такъ обворожительна гармонія прохладныхъ красокъ. Его аллегоріи, въ родѣ Трехъ возрастовъ въ галлереѣ Питти или Торжества цѣломудрія въ Палаццо Роспильози въ Римѣ, принадлежатъ также къ вдохновеннѣйшимъ созданіямъ чинквеченто. Еще интереснѣе онъ въ качествѣ портретиста, такъ какъ его портреты рисуютъ намъ людей чинквеченто съ такой стороны, которая другими художниками оставлена въ тѣни.

Мы видѣли, обычно портретная живопись чинквеченто стремилась къ торжественности и представительности. Изображаемыя лица позируютъ такъ торжественно, точно на нихъ обращены глаза всего міра. Характерно, что семейныя группы не встрѣчаются въ эту эпоху. Если Андреа дель-Сарто изобразилъ себя съ женой, а *Порденоне* себя съ семьей, то они вѣдь художники. Обычно же картины, изображающія семейное счастье, не въ модѣ, такъ какъ онѣ плохо гармонировали съ торжественнымъ представительствующимъ стилемъ эпохи. Но въ самомъ ли дѣлѣ всѣ люди чинквеченто были величественными! Ужели они всѣ избѣгали съ такой тщательностью всего, что отзывается домашнимъ уютомъ и домашней простотой? Къ такому заключенію легко притти при видѣ портретовъ Тиціана, въ которыхъ мимо насъ проходятъ такъ строго-торжественно государи и государыни, дожи и сенаторы, адмиралы и прокураторы Санъ-Марко. Когда же вы встрѣчаетесь въ галлереяхъ съ картинами Лотто, вы этому уже не вѣрите.

Лотто прожилъ около десяти лѣтъ (1515—1524) въ маленькомъ городкѣ Бергамо. Въ его произведеніяхъ чувствуется поэтому что-то провинціально-интимное, отъ нихъ вѣетъ уютомъ маленькихъ городковъ. Въ такихъ городахъ нѣтъ знаменитостей, нѣтъ людей, играющихъ роль на подмосткахъ міроваго театра. Здѣсь живутъ только простые люди. Съ этими людьми художникъ находился въ болѣе человѣчныхъ, болѣе дружественныхъ сношеніяхъ, чѣмъ напр. Тиціанъ съ государями и государынями, заказывавшими ему свой портретъ. Все это внесло въ творенія Лотто черту большей интимности, тѣмъ болѣе поразительной, чѣмъ холоднѣе и неприступнѣе вообще изображенныя въ портретахъ чинквечентистовъ лица. Ему—Лотто—люди позировали естественнѣе. Они хотѣли быть изображенными не столько въ ихъ офиціальныхъ сношеніяхъ съ міромъ, сколько въ ихъ домашней жизни. А такъ какъ художникъ былъ знакомъ со многими изъ нихъ, то онъ могъ себѣ иногда позволить и извѣстные намеки или юмористическія выходки, которые показались бы въ офиціальной картинѣ фамильярными.

Съ этой стороны и слѣдуетъ разсмотрѣть произведенія Лотто.

Въ музеѣ Прадо находится хорошенькая картина, изображающая супружескую чету, которой плутовато улыбается Амуръ. Это почти

единственный портретъ эпохи чинквеченто, изображающій человѣка не въ его офиціальномъ отношеніи къ міру, а въ его домашней жизни. Любитъ Лотто и въ портретахъ, изображающихъ отдѣльныхъ лицъ, болѣе интимные намеки на ихъ душевное настроеніе, ихъ état d'ame, чѣмъ того допускалъ торжественный стиль чинквеченто. Почему смотритъ на насъ такъ меланхолично, напр., блѣдный мужчина въ галлереѣ Боргезе? Почему положилъ онъ руку на черепъ изъ слоновой кости и на увядшіе цвѣты? А тотъ другой съ звѣриной лапой, находящійся въ Вѣнѣ? Почему онъ взялъ ее въ руку? Почему другую положилъ онъ на грудь, точно въ чемъ-то клянясь?

Изображаетъ ли Лотто ученыхъ или нотаріусовъ, архитекторовъ или свѣтскихъ щеголей—всегда въ нихъ есть какая-то довѣрчивость, точно они хотятъ поболтать съ зрителемъ, посвятить его въ свои надежды и заботы. Даже его дамскимъ портретамъ сообщаетъ своеобразную нотку эта провинціальность, эта домашняя уютность. Написанныя имъ въ Венеціи дамы отличаются мощью и напоминаютъ Бордоне, написанныя въ Бергамо, напротивъ, проникнуты духомъ маленькаго городка. Здѣсь вы знакомитесь не съ дамами свѣта, не съ professional beauties, а съ почтенными хозяйками чинквеченто.

Такіе же интересные портреты, какъ тѣ, которые писалъ въ Бергамо Лотто, создавалъ въ сосѣдней Брешіи *Морони*. Главное его произведеніе, находящееся въ Лондонской Національной галлереѣ, изображаетъ портного и можетъ, если угодно, считаться типическимъ образцомъ стиля чинквеченто. Фигура исполнена необычайнаго величія. Даже простой ремесленникъ выглядитъ, какъ природный аристократъ. И однако уже самый фактъ, что изображенъ ремесленникъ, указываетъ, что и Морони стремился больше къ простотѣ, чѣмъ къ торжественности. Вспоминаются картины современныхъ художниковъ, написанныя, чтобы расплатиться съ портнымъ. Морони также приходилось неоднократно писать портреты супруговъ (напр. графа и графиню Спини).

Зато онъ далъ и нѣчто новое, а именно дѣтскіе портреты. Возникло нѣсколько очень тонкихъ дѣтскихъ портретовъ и въ Венеціи. Въ Петербургскомъ Эрмитажѣ есть портретъ дамы съ дочкой кисти Бордоне. Въ Берлинской галлереѣ красуется маленькая Строцци Тиціана. И однако какъ разъ послѣдняя картина показываетъ, какъ мало подходилъ ребенокъ къ величественному канону чинквеченто. Одѣтая въ бѣлое камчатное платье, стоитъ, подобно дамѣ, трехлѣтняя Альфонсина. Терраса замка и пурпурная драпировка еще усиливаютъ впечатлѣніе царственной пышности. Морони же создаетъ настоящихъ дѣтей, маленькія существа, одѣтыя по-дѣтски и не скрывающія, что они дѣти. На одномъ портретѣ (въ Бергамо) у письменнаго стола сидитъ мужчина, а рядомъ съ нимъ съ бумагой въ рукѣ стоитъ мальчикъ въ открытомъ спереди воротникѣ и широкихъ шароварахъ. На другихъ картинахъ передъ нами маленькія дѣвочки, глядящія не величественно, а по-дѣтски смущенно голубыми дѣтскими глазами, хватаясь ручкой за жемчужное ожерелье, игрушку или крендель.

ill+2

Лоренцо Лотто: *Обрученіе.*

Бонифаціо Веронезе. *Богачъ и Лазарь.*

Парисъ Бордоне: *Игроки въ шахматы.*

Пальма Веккіо: *Три сестры.*

Паоло Веронезе: Промышленность.

Паоло Веронезе: Свадьба въ Канѣ.

Савольдо: *Венеціанка.*

Себастіано дель Пьомбо: *Путь къ Голгоѳѣ.*

Даже мужскіе портреты Морони, какъ и мужскіе портреты Лотто, мало напоминаютъ Тиціана. Онъ изображаетъ не государей, не высокопоставленныхъ лицъ, а сельскихъ дворянъ и почтенныхъ духовныхъ лицъ, людей, отличающихся при всей своей важности провинціальной сердечностью. Комнаты, въ которыхъ они находятся, переданы обыкновенно съ детальностью и точностью. Эта любовная разработка интерьера также какъ-то плохо вяжется съ привычками мощно-простого стиля чинквеченто, напоминая скорѣе сѣверные портреты, напр. картины Ганса Гольбейна.

Другой уроженецъ Брешіи, *Моретто*, писалъ такіе же приблизительно портреты: ихъ величіе напоминаетъ венеціанцевъ, интимный способъ изображать людей въ ихъ будничной обстановкѣ—сѣверянъ. Грандіозно-торжественное выраженіе придалъ онъ въ особенности алтарной живописи чинквеченто. Чтобы охарактеризовать величавую строгость настроенія, мощную простоту композиціи этихъ картинъ, пришлось бы повторить сказанное вообще о стилѣ чинквеченто. Зато его колоритъ обнаруживаетъ индивидуальную нотку. Между тѣмъ, какъ венеціанцы отдавали предпочтеніе богатымъ, шумнымъ аккордамъ, у Моретто преобладаетъ тонкій серебристо-сѣрый тонъ. Лучше всего онъ чувствовалъ себя, когда ему приходилось писать бѣлыя рясы бенедиктинцевъ, служившія основной ноткой для красочной гаммы картины.

Преобладаютъ холодные, матово-голубые тона и въ его пейзажѣ. Надъ бѣлою водой мерцаютъ свѣтло-сѣрыя облака. Закатъ, у венеціанцевъ темно-красный, у него облекается въ изжелто-сѣрые или лимонно-желтые тона. Красивая алтарная картина въ Берлинѣ, Св. Юстина въ Вѣнѣ, Мадонна въ Франкфуртѣ и Вознесеніе Маріи въ Брерѣ,—таковы наиболѣе значительныя его церковныя картины, находящіяся внѣ его родного города.

Творчество третьяго уроженца Брешіи, *Савольдо*, доказываетъ, что въ программѣ сѣверо-итальянскихъ чинквечентистовъ пейзажъ продолжалъ играть видную роль. Традиціонныя религіозныя темы превращаются подъ его кистью въ этюды свѣта и лирическіе ландшафты. Большая картина Тиціана, написанная имъ въ 1522 г. для Брешіи, картина, гдѣ Воскресеніе Спасителя происходитъ въ вечернихъ сумеркахъ, послужила, кажется, исходной точкой для творчества Савольдо. Съ особенной охотой углублялся онъ въ таинственныя, магическія настроенія. На картинѣ «Преображеніе» воздухъ насыщенъ дрожащимъ свѣтомъ, исходящимъ отъ Божьяго Сына. Положеніе во гробъ происходитъ при меланхолическомъ вечернемъ освѣщеніи. Надъ фигурой Св. Іеронима, надъ Поклоненіемъ пастуховъ царитъ пониженное настроеніе того часа, когда послѣ захода солнца безмолвіе окутываетъ землю.

Даже въ свои портреты Савольдо вноситъ свѣтовые эффекты, въ особенности мягкое сіяніе вечерней зари, врывающееся въ окно, окутывая людей. А такъ какъ жизнь свѣта была для него самымъ важнымъ, то онъ сдѣлалъ еще одинъ шагъ и сталъ примѣнять подобные эффекты освѣщенія при изображеніи самыхъ обыденныхъ, будничныхъ фигуръ. Въ особенности извѣстна его находящаяся въ Берлинѣ, кокетливая

дѣвушка-венеціанка. Закутавшись до головы въ шелковый, коричневый плащъ, идетъ она скользящей походкой, бросая кругомъ быстрые взгляды. Вечерѣетъ. Запоздалый лучъ солнца падаетъ на ея изящное, блѣдное личико.

Подобныя картины интересны потому, что искусство чинквеченто въ своемъ стремленіи къ внѣвременному вообще стояло такъ далеко въ сторонѣ отъ будничныхъ темъ.

Вернемся въ Венецію.

Здѣсь въ лицѣ *Бонифаціо Веронезе* передъ нами художникъ, аналогичнымъ образомъ сближавшій религіозные сюжеты съ жанромъ. Трудно сказать, думалъ ли онъ объ евангельской притчѣ, когда создавалъ пиръ богача. Картина изображаетъ не болѣе, какъ частную жизнь венеціанскаго патриція. Послѣ обѣда nobile сидитъ съ женой и дочерьми въ саду. Одна играетъ на лютнѣ, другая мечтаетъ. Даже въ эпоху, когда средне-италіанскіе представители классицизма принципіально обходили жанровую живопись, венеціанцы все попрежнему увлекались пышными туалетами. Вспоминаются картины-новеллы, возникавшія въ дни Джентиле Беллини и Карпаччьо. Только архитектура, костюмъ и движенія носятъ всецѣло печать чинквеченто.

Еще дальше пошелъ по пути обмірщенія евангельскихъ темъ другой художникъ изъ Вероны, *Паоло* Кальяри, прозванный *Веронезе*.

Его произведенія знаменуютъ собой послѣдній этапъ на пути, на который столѣтіемъ раньше вступилъ Гирляндайо, украшая фресками хоры Санта Марія Новелла. Это значитъ другими словами: они не могутъ считаться образчиками классическаго искусства, такъ какъ послѣднее устранило изъ религіозныхъ картинъ во имя идеи вѣчности все, напоминающее журналъ модъ. И однако въ сверкающемъ искусствѣ Веронезе праздновалъ мірской духъ чинквеченто свой послѣдній и высшій тріумфъ. Въ діадемѣ, украшающей чело царицы Адріатики, недоставало бы наиболѣе прекрасной жемчужины, если бы она лишилась этого творца ликующихъ празднествъ, творенія котораго увѣковѣчили въ сіяющемъ блескѣ ея былое великолѣпіе.

Старинный писатель описываетъ праздникъ, устроенный венеціанскимъ сенатомъ въ честь Генриха III. Навстрѣчу ему вышли двѣсти красивѣйшихъ gentildonne, одѣтыя въ бѣлое, покрытыя жемчугомъ и алмазами, такъ что королю казалось, онъ вступаетъ въ царство богинь и фей. Такимъ же феерическимъ блескомъ отличаются украшающія дожескій дворецъ творенія Паоло. Въ нихъ увѣковѣчены вся пышность и все богатство Венеціи. Представители народа привѣтствуютъ дожа. Надъ мраморными баллюстрадами склоняются, улыбаясь, красавицы. Мчатся на чудныхъ коняхъ кавалеры. Появляются и аллегоріи: Вѣрность, Счастіе, Кротость, Милость, Осторожность, Воздаяніе. Такъ онѣ названы въ путеводителяхъ. Но этого не видно изъ картинъ. На нихъ изображены просто красивыя женщины. Если одна имѣетъ около себя барашка, то она является «Кротостью», если рядомъ съ другой собачка, то она получаетъ имя «Вѣрность».

Раньше Веронезе уже украсилъ Виллу Мазèръ. Несмотря на названія, и эти картины—не холодныя аллегоріи. Мимо іоническихъ колоннъ

глазъ смотритъ на дальніе пейзажи. Въ нишахъ или на окнахъ расположились въ смѣлыхъ позахъ нагія, могучія фигуры: Венера, вокругъ которой порхаютъ граціи и эроты, Вакхъ, окруженный веселыми фавнами въ вѣнкахъ изъ винограда. Христіанство и язычество, нагота и костюмы, все перемѣшено. Амуры и красавицы, геніи и вакханки, боги и историческія личности, роскошная утварь, драгоцѣнныя украшенія и богатыя матеріи образуютъ собой полное ослѣпительнаго великолѣпія Stilleben.

Веронезе былъ не только остроумнымъ декораторомъ, не только удивительнымъ, неподражаемымъ импровизаторомъ, но и очень тонкимъ художникомъ. Этотъ красный цвѣтъ, звучащій, какъ ликующая фанфара, среди серебристо-сѣрой гармоніи его картинъ, производитъ поистинѣ праздничное впечатлѣніе. Пусть Тьеполо придалъ всему этому потомъ еще больше изысканности, безъ Веронезе онъ немыслимъ.

Его картины дополняютъ его стѣнопись. Кому Боттичелли и Беллини кажутся идеалами, тому онѣ ничего не скажутъ. То, что даетъ Веронезе, прямо противоположно Weltschmerz'у, быть можетъ также и всему психически-утонченному. Зато тѣмъ болѣе говорятъ онѣ сердцу тѣхъ, кто считаетъ главнѣйшей обязанностью художника доставлять глазамъ радостный праздникъ.

Вотъ прежде всего дамскіе портреты. Какъ разъ въ 1560 г. венеціанская мода значительно измѣнилась. Дамы носили большія воротники à la Stuart, длинные шлейфы и завитые, надъ лбомъ вверхъ поднимающіеся волосы. Веронезе увѣковѣчилъ эту новую моду, не вдаваясь, правда, въ какіе-нибудь глубокіе, психологическіе замыслы. Въ особенности умѣлъ онъ изображать женщинъ, отличающихся побѣдной, могучей красотой, окутанныхъ тяжелыми, золотомъ отливающими, камчатными платьями, русые волосы которыхъ унизаны жемчугомъ, а плечи—сверкающими ожерельями.

Далѣе идутъ картины на традиціонныя библейскія и миѳологическія темы. Вотъ, напр., картина, изображающая нахожденіе ребенка-Моисея. Передъ нами юная принцесса въ шуршащемъ шелковомъ платьѣ, прогуливающаяся на берегу рѣки съ своими придворными дамами. Или Соломонъ произноситъ свой приговоръ. Есфирь приближается къ Агасферу. Подымаются пышные дворцы, колышатся портьеры, играютъ музыканты, блеститъ шкура красивыхъ собакъ. Или Георгій претерпѣваетъ мученичество. Вздымаются на дыбы благородные кони, улыбаются нагія статуи. Или къ Маріи является ангелъ Благовѣщенія. Она стоитъ въ розовомъ шелковомъ утреннемъ платьѣ и выслушиваетъ безъ всякаго удивленія—вѣдь она ихъ знаетъ заранѣе—слова небеснаго посланника. Или Зевесъ похищаетъ въ образѣ быка Европу. Шуршатъ шелковыя платья, ликующіе амуры пускаютъ свои стрѣлы, какъ на картинахъ Буше. Все превращается подъ кистью Веронезе въ сверкающую бархатомъ и шелкомъ пышность. Вспоминаются обстановочныя пьесы, въ которыхъ передъ зрителемъ проходятъ сотни богато разодѣтыхъ женщинъ, тогда какъ содержаніе самой пьесы безразлично.

Особенной славой пользуются пышные праздничные ужины, которымъ онъ давалъ названія: «Свадьба въ Канѣ» «Пиръ у фарисея», «Тайная вечеря». Изображены шелкъ и бархатъ, кружева, камча и парча, рубины и жемчугъ, просторныя, красивыя залы, блестящая золотая утварь, знатные гости, величавые лакеи. Передъ нами широкія лѣстницы и мраморныя колоннады, слуги въ ливреяхъ, разносящіе серебряныя блюда и хрустальные графины, музыканты, играющіе во время ужина на празднично изукрашенныхъ балконахъ, венеціанскіе патриціи и патриціанки, знаменитые художники и княжескія особы въ роскошныхъ костюмахъ-гала.

Веронезе былъ счастливымъ человѣкомъ. Всюду, куда бы онъ ни приходилъ, вырастаютъ блескъ и радость. Вездѣ улыбаются красивыя женщины, вездѣ имѣется метрдотель, приготовляющій изысканнѣйшія блюда. Онъ знаетъ только богатство, а не нужду, только дворцы, а не хижины, только наслажденіе, а не отреченіе.

Въ его твореніяхъ сказала свое послѣднее слово не подточенная никакимъ болѣзненнымъ анализомъ олимпійская жизнерадостность чинквеченто.

Себастіано дель-Пьомбо былъ на четверть вѣка старше его. Если ему тѣмъ не менѣе удѣляется мѣсто лишь здѣсь, въ концѣ главы, то потому, что онъ вообще плохо укладывается въ рамки венеціанскаго искусства. Истиннымъ венеціанцемъ является онъ только въ своихъ раннихъ произведеніяхъ. Въ особенности алтарная картина въ церкви Санъ Джьованни Кризостомо является однимъ изъ благоуханнѣйшихъ цвѣтковъ венеціанскаго искусства. Окружающія тронъ святого женщины напоминаютъ своимъ торжественнымъ спокойствіемъ Тиціана. Отличаются богатствомъ и блескомъ также его краски, и въ этомъ отношеніи онъ едва ли имѣлъ въ Венеціи соперника. Потомъ онъ послѣдовалъ приглашенію Агостино Киджи и поселился въ Римѣ. Здѣсь онъ и превратился изъ венеціанца въ римлянина.

Сказывается этотъ переломъ уже въ его портретахъ Доротеи (Берлинъ) и такъ называемой Форнарины (Уффиціи). Въ нихъ соединяется красочный блескъ Тиціана съ напоминающей Микель Анджело мощью формъ. Въ творчество Себастіано врывается новый женскій типъ, женщина-сивилла. А въ его религіозныхъ картинахъ мѣсто венеціанскаго покоя занимаютъ теперь болѣе сложныя движенія, мѣсто венеціанскаго колорита—мрачная, свинцово-сѣрая краска. Христосъ, похожій на богатыря, несетъ на себѣ крестъ. Агата пытается разорвать сковывающіе ее путы, подобно рабу Микель Анджело. На призывъ Христа поднимается изъ могилы геркулесовскаго сложенія, мощный тѣломъ Лазарь.

Все это мало напоминаетъ Тиціана.

Героемъ, на котораго взиралъ теперь съ благоговѣніемъ Себастіано дель-Пьомбо, былъ римскій титанъ Микель Анджело.

Микель Анджело.

Микель Анджело: Купающіеся солдаты.

Вѣчное—внѣвременно. Можетъ поэтому показаться дерзостью желаніе разсмотрѣть художника, въ родѣ *Микель Анджело*, въ рамкахъ исторической эволюціи. Укажемъ поэтому только на происшедшія съ начала чинквеченто въ искусствѣ перемѣны, вызванныя торжествомъ высокаго стиля.

Раньше картины воспроизводили цѣлый кусочекъ вселенной. Фигуры людей были не важнѣе пейзажа и интерьера, среди которыхъ онѣ двигались. Теперь всѣ эти придатки должны были исчезнуть, чтобы ярче выступили фигуры. Какъ нѣкогда въ мозаичномъ искусствѣ было упразднено все, что могло нанести ущербъ цѣльности декоративнаго впечатлѣнія. Если рѣчь идетъ объ архитектурномъ фонѣ, то воспроизводится не все зданіе, а только часть. Св. Варвара стоитъ уже не передъ башней: виденъ только кусочекъ послѣдней. На картинахъ, изображающихъ Благовѣщеніе, не видно больше дворцовъ: достаточно постамента, чтобы обрисовать мѣсто, гдѣ происходитъ дѣйствіе.

Если изображается пейзажъ, то художники уже не передаютъ интимной прелести той или другой мѣстности,—пейзажъ играетъ роль лишь постолько, посколько онъ аккомпанируетъ красивой мелодіей ритму линій фигуръ. На этомъ пути къ монументальности даже Дюреръ зашелъ такъ далеко, что въ разрѣзъ со склонностями своей юности создалъ четырехъ апостоловъ, выдѣляющихся на пустомъ пространствѣ, какъ могучія статуи.

Послѣдній рѣшающій шагъ сдѣлалъ въ этомъ отношеніи Микель Анджело. Между тѣмъ, какъ въ картинахъ венеціанцевъ пейзажъ и животныя играютъ видную роль въ качествѣ носителей настроенія, Микель Анджело провозглашаетъ, что кромѣ человѣка вообще не существуетъ никакой другой красоты. Корова и баранъ на Благодарственной жертвѣ Ноя и оселъ, высовывающій свою голову на картинѣ, изображающей Потопъ, вотъ единственныя животныя, написанныя имъ. Нѣтъ на его картинахъ и пейзажа. Какое-то странное растеніе, нѣчто въ родѣ допотопнаго папоротника, намекаетъ на его картинѣ, изображающей сотвореніе міра, на происхожденіе растительности. На картинѣ Потопъ поднимается голое дерево, да и то только для того, чтобы на него могъ взобраться голый человѣкъ. Единственной проблемой, интересовавшей Микель Анджело, былъ человѣкъ, въ особенности нагое тѣло. Нагота и искусство были въ его глазахъ равнозначущими понятіями.

При оцѣнкѣ картинъ Микель Анджело не слѣдуетъ далѣе забывать, что онъ былъ не живописцемъ, а ваятелемъ. Каменоломня Піетра Санта, передъ которой онъ сидитъ, размышляя о таящихся въ ней породахъ камня,—вотъ то мѣсто, гдѣ мы особенно охотно представляемъ его себѣ. Хотя его занятія живописью восходятъ еще къ ранней молодости, въ своей стихіи онъ былъ только тогда, когда держалъ въ рукахъ рѣзецъ и молотъ. Живопись имѣла въ его глазахъ только косвенную, временную цѣнность. Она была для него лишь средствомъ, къ которому онъ прибѣгалъ по необходимости, чтобы изобразить на плоскости пластическіе образы, воплотить которые въ мраморѣ ему не было дано. Между тѣмъ, какъ въ качествѣ ваятеля ему было суждено осуществить лишь немногое, живопись позволяла ему создать по крайней мѣрѣ въ видѣ картины цѣлый міръ каменныхъ существъ.

Односторонность, съ которой онъ съ самаго начала вступаетъ на этотъ путь, изумительна. Никогда не привлекали его краски, духовное содержаніе темы. На міръ онъ смотрѣлъ исключительно глазами скульптора. Его влекла одна только проблема формы, даже если эта форма не служила выраженіемъ опредѣленнаго содержанія. Но въ этой односторонности его грандіозная сила. Онъ впервые послѣ античнаго міра напомнилъ людямъ, какое богатство вѣчно новой красоты скрываетъ человѣческое тѣло, т.-е. туловище съ двумя руками и двумя ногами. Какъ въ наши дни Роденъ, такъ тогда Микель Анджело впервые увѣковѣчилъ рядъ мотивовъ движенія, о передачѣ которыхъ до него никто не помышлялъ.

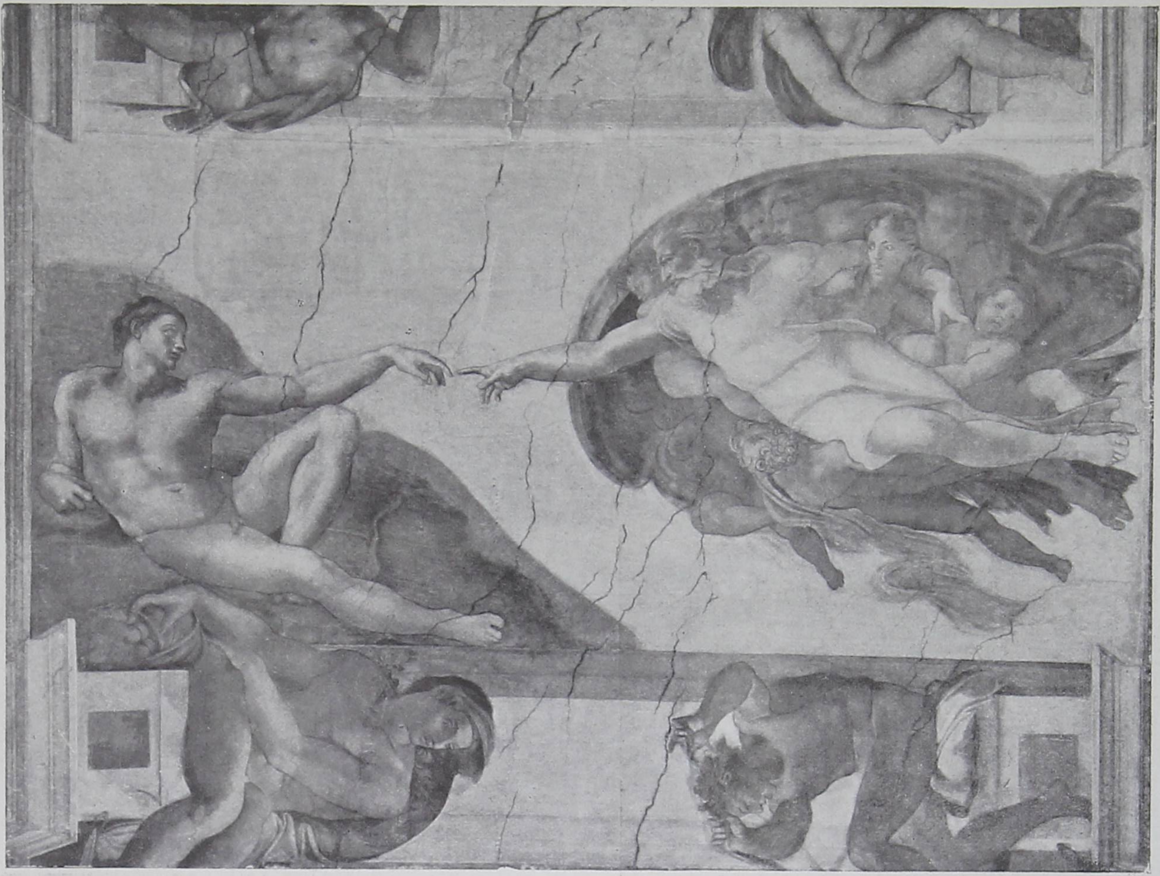
Если вы попытаетесь повторить встрѣчающіяся въ его картинахъ движенія или заставите натурщика ихъ повторить, то вы увидите, что онъ часто переходилъ границу не только естественнаго, но и возможнаго. Часто такія положенія и сокращенія мускуловъ бываютъ только въ состояніи глубокаго сна, распоряжающагося членами безвольнаго человѣка по своей прихоти. Воспроизводя первый подобныя необычныя, неестественныя движенія, онъ до того расширилъ репертуаръ возможныхъ для художника темъ, что за все послѣдующее время

Микель Анджело. *Іоиль.*

Микель Анджело. *Даниль.*

Микель Анджело: *Дельфійская сивилла.*

Микель Анджело. *Ливійская сивилла.*



Микель Анджело: *Сотворенie Адама.*

едва ли изображалось такое движеніе, которое не нашло бы уже у него своего классическаго выраженія.

Святое Семейство флорентійской Трибуны является первымъ громовымъ откровеніемъ его рѣзкой личности. Кватрочентисты изображали въ такихъ случаяхъ обвѣянныя нѣжностью и радостью идиллическія сцены. Для Микель Анджело существовалъ здѣсь только одинъ вопросъ, какъ превратить мраморную глыбу въ круглую картину. Передъ нами группа, отличающаяся статуарной цѣльностью. На переднемъ планѣ, поджавъ ноги, сидитъ колоссальная женщина. То не прежняя кроткая Марія и не небесная царица чинквечентистовъ, а героиня съ желѣзными костями, съ голыми руками и ногами. Протянувъ колѣни вправо, руки влѣво, она черезъ спину беретъ ребенка изъ рукъ сидящаго сзади нея сѣдобородаго атлета. Святое семейство превратилось въ семью титановъ, старая тема о материнскомъ счастьѣ — въ комъ двигающихъ силъ. Металлической жесткостью дышитъ краска, пейзажъ изображенъ лишь намекомъ, насколько онъ въ видѣ почвы, какъ бы постамента, необходимъ для группы. А тамъ, гдѣ у другихъ художниковъ, выростаютъ деревья, видны у Микель Анджело нагіе люди! Вдоль стѣны стоятъ и сидятъ въ небрежныхъ позахъ юноши, обязанные своимъ существованіемъ не темѣ, а увлеченію художника наготой.

На его изображающей Мадонну картинѣ въ Лондонской Національной галлереѣ впервые всплываетъ тотъ мотивъ движенія, который онъ такъ часто использовалъ потомъ для своихъ пророковъ и сивиллъ. Марія съ обнаженной грудью сидитъ, подобно статуѣ, и держитъ книгу, которую хочетъ схватить протянутой рукой мальчикъ Іисусъ. Рядомъ поставлены высокаго роста ангелы, читающіе книги. Картина «Бичеваніе» (въ Прадо) изображаетъ не мученичество, а нагія тѣла. Одинъ человѣкъ связанъ, двое другихъ поднимаютъ руку для удара. На заднемъ планѣ по лѣстницѣ спускаются двѣ фигуры въ шлемахъ, но нагія.

Возникшій въ 1504 г. картонъ съ купающимися солдатами позволилъ ему еще обильнѣе использовать мотивы двигающихся нагихъ человѣческихъ тѣлъ. Флорентійская синьорія пожелала имѣть, какъ дополненіе къ леонардовой битвѣ при Ангіари, батальную картину съ оружіемъ и бронями. Микель Анджело, этотъ фанатикъ наготы, избралъ, напротивъ, моментъ, когда рота купающихся солдатъ спѣшитъ вооружиться къ битвѣ. Это давало ему возможность изобразить могучія нагія тѣла въ самыхъ сложныхъ движеніяхъ. Одинъ пытается взобраться на крутой берегъ. Другой склоняется внизъ, чтобы помочь товарищу. Третій, опираясь на руку, вскакиваетъ на берегъ. Тамъ дальше одинъ лежитъ въ небрежной позѣ на землѣ, другой спѣшитъ одѣться, третій бѣжитъ искать свое платье. Этотъ лѣсъ статуй выдѣляется на пустомъ фонѣ. Ибо нѣтъ надобности напомнить, что пейзажный фонъ на извѣстной гравюрѣ Марка Антонія принадлежитъ кисти не Микель Анджело, а Лукаса Лейденскаго.

Можно было бы очень многое сказать о литературномъ содержаніи плафоновъ Сикстинской Капеллы.

Послѣ того, какъ въ XV в. тосканскіе художники, Синьорелли и Гирляндайо, Боттичелли, Перуджино и Піеро ди-Козимо провели въ

своихъ стѣнныхъ картинахъ параллель между эпохой Моисея и эпохой Христа, между эпохой sub lege и эпохой sub gratia, на долю Микель Анджело выпала задача разсказать въ своихъ плафонахъ исторію эпохи antem legem, отъ сотворенія міра до потопа. Онъ прибавилъ затѣмъ пророковъ и сивиллъ, и далѣе предтечей Христа, чтобы подготовить почву для появленія Спасителя.

Подобная передача библейскаго содержанія картинъ имѣетъ однако очень мало смысла. Въ глазахъ Микель Анджело не существовало ничего языческаго и ничего христіанскаго, ни грѣха, ни искупленія, ни вины, ни милости. Для него существовали только человѣческія тѣла и движущая ими сила.

Въ картинѣ, изображающей потопъ, слышатся послѣдніе отзвуки флорентійскаго батальнаго картона съ той разницей, что здѣсь мотивъ купающихся солдатъ доведенъ до грандіозныхъ размѣровъ.

Уже раньше его обработалъ эту тему Паоло Уччелло въ своей картинѣ въ Санта Марія Новелла, не поднимаясь однако надъ уровнемъ упражненія въ перспективѣ. Ему не удалось воспроизвести ужаса опустошительнаго наводненія. Тема эта была какъ будто спеціально придумана для Микель Анджело, какъ нѣкогда для Синьорелли—изображеніе ада. Здѣсь онъ снова могъ взяться за тѣ же мотивы, какъ въ батальной картинѣ, изобразить людей, обращающихся въ безумное, дикое бѣгство. Какъ тамъ непріятель, такъ здѣсь приближается вода. Въ этой одной картинѣ какая масса мотивовъ движенія! Вотъ лежитъ на землѣ въ тупомъ раздумьѣ мать. Другая прижимаетъ къ себѣ своихъ дѣтей. Отецъ пытается укрыть своихъ сыновей. Нѣсколько человѣкъ усѣлись въ баркѣ и стараются спастись. Разгорается дикая борьба между находящимися въ баркѣ и тѣми, кто хотятъ въ нее взобраться или за нее уцѣпиться. Тамъ дальше одинъ лѣзетъ на дерево. Другой сгибается подъ тяжестью своего имущества, которое хочетъ спасти. Подъ сѣнью палатки тѣснится цѣлая группа.

Нѣтъ ни одеждъ, ни пейзажа.

Сцена опьяненія Ноя была раньше изображена Гиберти на Porta del Paradiso и Гоццоли въ пизанскомъ кампосанто. Въ обоихъ случаяхъ обѣ фигуры, издѣвающіяся надъ Ноемъ, одѣты, какъ того требуетъ тема, а на картинѣ Гоццоли пользуется достаточной извѣстностью фигура Vergognos'ы, закрывающей рукой глаза, чтобы не видѣть срама патріарха. Микель Анджело съ самаго начала ставитъ своей задачей изобразить одни только нагія тѣла. Подобно античному рѣчному богу, покоится Ной въ тяжеломъ сводящемъ члены снѣ. Широкимъ жестомъ поднимаетъ его одежду Хамъ, Симъ указываетъ на него пальцами. Обѣ эти фигуры, равно какъ и стоящія позади женщины, не одѣты. Что этотъ пріемъ лишалъ всю сцену ея смысла, до этого художнику Микель Анджело не было никакого дѣла. Онъ хочетъ изображать нагія тѣла, а разъ тема не позволяетъ этого, то онъ ее насилуетъ.

Картина, изображающая благодарственную жертву Ноя, производитъ впечатлѣніе античной сцены жертвоприношенія. Вокругъ алтаря тѣснятся люди, въ большинствѣ случаевъ нагіе. Чѣмъ-то антич-

нымъ вѣяло уже отъ этой сцены работы Гиберти на Porta del Paradiso. И однако у Гиберти царитъ покой. Вокругъ алтаря молятся люди въ развѣвающихся тогахъ. Изображая не самое жертвоприношеніе, а лишь приготовленіе къ нему, Микель Анджело и на этотъ разъ создаетъ себѣ возможность соединить рядъ сложныхъ мотивовъ движенія. Одинъ сгибается подъ ношей дровъ, другой тащитъ барана, третій сидитъ на корточкахъ, четвертый, взобравшись на барана, протягиваетъ руку черезъ плечо за связкой, которую передаетъ ему склоняющаяся къ нему фигура.

Окончивъ эти картины, Микель Анджело, вѣроятно, почувствовалъ, что онѣ не производятъ благодаря обилію фигуръ достаточно отчетливаго впечатлѣнія на разстояніи. Поэтому въ послѣдующихъ картинахъ онъ ради ихъ дѣйствія на разстояніи довольствовался всего нѣсколькими большими скульптурными фигурами. Становится Микель Анджело и въ качествѣ колориста все больше скульпторомъ. Тонъ красокъ получаетъ теперь у него все больше мраморный оттѣнокъ. Между тѣмъ, какъ въ изображающихъ Ноя картинахъ еще просвѣчиваютъ кое-какія краски, въ болѣе позднихъ тонъ красочной гаммѣ задаетъ заглушенный сѣрый цвѣтъ.

Въ такой красочной атмосферѣ происходитъ знаменитое сотвореніе міра. Чтобы понять, чего недоставало бы намъ, если бы не было этихъ картинъ, слѣдуетъ прежде всего вспомнить, что въ этомъ отношеніи было создано до Микель Анджело.

Какъ изображало Бога болѣе раннее искусство?

Долгое время художники вообще избѣгали воплощать идею Божества. Отчасти здѣсь сказывалось, вѣроятно, вліяніе заповѣди: «Не твори себѣ кумира». Отчасти проблема воплощенія сверхчувственнаго была не по силамъ художникамъ. Вспомнимъ слова гётевскаго Фауста: «Кто смѣетъ Его назвать? Кто смѣетъ сказать: Я вѣрую въ Него? Названіе—звукъ пустой, лишь дымъ, туманящій сіяніе небесъ». Художники довольствовались поэтому символическими намеками: окомъ, окруженнымъ сіяніемъ лучей, или увѣнчанной пальмовымъ вѣнкомъ рукой, выходящей изъ облаковъ.

Реалистическое кватроченто отказалось отъ этого предубѣжденія. Вѣдь небесное ничто иное, какъ перенесенная въ потусторонній міръ земная іерархія. Художники XV в. старались поэтому выразить величіе Бога-Отца тѣмъ, что вручали Ему знаки земной власти. На находящейся въ Гентѣ картинѣ Губерта ванъ-Эйка Онъ носитъ папскую тіару. На находящейся въ Нюрнбергѣ картинѣ творца Святого Семейства Онъ похожъ на добраго стараго императора. Кромѣ короны впечатлѣніе величія должны вызвать также скипетръ и держава. Другіе художники, напротивъ, не прибѣгали къ помощи этихъ знаковъ земной власти. Какъ добрый дѣдушка, смотритъ Богъ-Отецъ на сцену поклоненія Маріи Младенцу. Въ такихъ случаяхъ только длинная, бѣлая борода и развѣвающіеся волосы характеризовали Его, какъ Бога. Какъ на скульптурахъ Мино да-Фьезоле и Лука делла-Роббіа, такъ и на картинахъ Мазолино и Пинтуриккьо Богъ-Отецъ ничѣмъ не отличается отъ длиннобородыхъ пророковъ, изображаемыхъ тогда,

напр., Фра Анджелико, на плафонахъ капеллъ. Единственнымъ почти отличіемъ является иногда открытая книга съ греческими буквами, А и О (альфа и омега), которую Онъ держитъ въ рукахъ.

Нѣкоторые нѣмецкіе художники, напр. старшій Гольбейнъ, впадали уже прямо въ шутовство. На его написанной для бургомистра Ульриха Шварца картинѣ Богъ-Отецъ похожъ скорѣе на стараго красноносаго мясника, который точитъ свой ножъ. Чинквечентистамъ удалось, наконецъ, достигнуть впечатлѣнія нѣкоторой величавости. Фигуры на картинахъ Фра Бартоломео въ Луккѣ и Дзаганелли въ Форли или на Assunta Тиціана отличаются строгимъ величіемъ. И однако и онѣ исчезаютъ рядомъ съ сверхземнымъ, страшнымъ, неприступно-величественнымъ существомъ, носившимся передъ взорами Микель Анджело, не говоря уже о томъ, что самыя эти фигуры были созданы лишь послѣ того, какъ Буонаротти уже воплотилъ этотъ свой образъ.

«Въ началѣ была сила».

Эти слова гётевскаго Фауста приходятъ на память, когда смотришь на изображающія сотвореніе міра картины Микель Анджело. Здѣсь онъ не имѣлъ вообще никакихъ предшественниковъ. Съ поднятыми руками, откинувъ голову, носится по міровому пространству Богъ-Отецъ: «Да будетъ свѣтъ!». Онъ протягиваетъ руки въ сторону: родятся солнце и мѣсяцъ. Онъ простираетъ ихъ внизъ: и вы чувствуете, что на землѣ начинается жизнь, хотя Микель Анджело во избѣжаніе пейзажа изображаетъ только движущую силу, а не вызванныя ею послѣдствія.

Въ послѣдующихъ картинахъ, изображающихъ сотвореніе человѣка, онъ могъ опереться на предшественниковъ. Но и здѣсь какая разница между нимъ и всѣми тѣми, кто ранѣе его воспроизвели этотъ сюжетъ! Сотвореніе Адама разсказали уже Джьотто на одномъ барельефѣ на флорентійскомъ компаниле и Гиберти на Porta del Paradiso. У нихъ, какъ и у Микель Анджело, первый человѣкъ покоится, соотвѣтственно со словами Св. Писанія, у подножія горной крутизны. Этимъ и ограничивается сходство между собою трехъ указанныхъ твореній. У Джьотто Адамъ лежитъ, не двигаясь, и смотритъ, точно пробудившись отъ сна, на Бога, тихо говорящаго ему «Возстань!». У Гиберти (на Porta del Paradiso) больше движенія. Богъ схватилъ Адама за правую руку и помогаетъ ему подняться. Оба изображенія не идутъ однако дальше жанра.

Картина Микель Анджело производитъ, напротивъ, грандіозное впечатлѣніе. Странно скрючено тѣло Адама. Огромный торсъ изображенъ совершенно en face, голова рѣзко обращена влѣво, правая нога вытянута, лѣвая поднята чрезвычайно острымъ угломъ. На фонѣ нѣтъ никакого пейзажа. Богъ не подходитъ спокойной поступью къ спящему... Нѣтъ, сцена перенесена въ царство вѣчности. Поддерживаемый могучими ангелами, все еще носится Богъ по эѳиру. Проносясь мимо горной крутизны, Онъ простираетъ руку, и достаточно электрической искры, исходящей изъ Его указательнаго пальца, чтобы вдохнуть жизнь въ лежащій на землѣ глиняный колоссъ. Чувствуется,

насколько могучѣе дѣйствуетъ актъ сотворенія человѣка, разъ онъ изображенъ, какъ дѣло одной секунды.

А Богъ-Отецъ! У Джьотто Онъ похожъ скорѣе на Христа, воскрешающаго Лазаря. Здѣсь Онъ—рокъ, сила, воля. Онъ ничего не говоритъ. Онъ только протягиваетъ руку. Находящіеся вокругъ него ангелы не несутъ Его. Они только придаютъ всей группѣ видъ грозовой тучи. Вѣдь называютъ же тучи небеснымъ воинствомъ. Такая туча и приближается. Вспыхиваетъ молнія и даетъ человѣку жизнь. Только одинъ изъ ангеловъ, покоящійся въ объятіяхъ Бога, смотритъ напряженно на спящаго Адама. Точно Богъ уже носитъ на рукахъ будущую подругу Адама, Еву.

Слѣдующая картина, менѣе грандіозная, болѣе патріархальная, изображаетъ сотвореніе Евы. Средневѣковыя миніатюры, напр. въ Библіи императора Венцеля (въ вѣнской Hofbibliotek), изображали эту сцену такъ, что Адамъ стоитъ, прислонившись къ склону горы, а Богъ вынимаетъ изъ груди спящаго миніатюрную фигурку женщины. У Джьотто, на его барельефѣ на флорентійскомъ кампаниле, Адамъ лежитъ на землѣ, а Ева словно выползаетъ изъ его таліи. У Гиберти (Porta del Paradiso) она возносится ввысь, точно античная богиня Побѣды, Нике.

Микель Анджело скомпановалъ сцену такъ, чтобы получилось какъ можно больше мотивовъ движенія и поворотовъ тѣла. Адамъ лежитъ распростертый на землѣ. Его голова склоняется къ лѣвому плечу, а лѣвая рука дѣлаетъ движеніе вправо, одно изъ тѣхъ движеній, которыя бываютъ только въ смутномъ снѣ. И вотъ приближается Богъ. Это уже не рокъ, а старецъ міра, нѣчто въ родѣ мірового скитальца, въ величественной тогѣ. Онъ дѣлаетъ знакъ рукой и изъ-за спящаго выходитъ Ева. Лѣвая ея нога уже стоитъ на землѣ, правая—еще покоится въ глинѣ земной почвы. Микель Анджело отказался отъ мотива созданія Евы изъ ребра, который, вѣроятно, показался ему слишкомъ мелкимъ. Богъ уже не акушеръ, словно помогающій Адаму родить ребенка, какъ на болѣе раннихъ изображеніяхъ,—нѣтъ, Ева выходитъ по Его знаку изъ мрака земли. Словно подъ дѣйствіемъ магнита склоняется верхняя часть ея тѣла порывистымъ движеніемъ навстрѣчу Творцу. Подняты руки, полураскрыты губы... Пребывающая въ спокойствіи фигура прежнихъ мастеровъ превратилась въ компендіумъ волнистыхъ движеній, куколка старыхъ художниковъ стала праматерью рода человѣческаго.

Грѣхопаденіе изображалось въ искусствѣ предыдущихъ эпохъ въ видѣ пейзажа съ двумя спокойно стоящими фигурами. Микель Анджело и въ данномъ случаѣ рисуетъ сцену, полную движенія. Пейзажъ оставленъ въ тѣни. Листья деревьевъ изображаютъ символически рай. Вмѣсто спокойныхъ позъ—порывистыя движенія. Адамъ, неизвѣстно зачѣмъ, широкимъ жестомъ протягиваетъ руку къ дереву. Скорчившись, на землѣ сидитъ Ева и оборачивается назадъ, чтобы трудно выполнимымъ движеніемъ руки схватить яблоко, которое ей протягиваетъ склонившаяся внизъ змѣя. Снова передъ нами тотъ мотивъ «протягиванія руки черезъ плечо», который привлекъ его уже,

когда онъ создавалъ свое Святое Семейство (въ Уффиціяхъ). Змѣя съ головою женщины кончается не змѣинымъ хвостомъ, а настоящимъ женскимъ тѣломъ.

Изгнаніе изъ рая, связанное съ этой сценой, было уже раньше воспроизведено Мазаччьо (капелла Бранкаччи) и Уччелло (Chiostro Verde). Совершенно въ духѣ Микель Анджело здѣсь та черта, что Адамъ не испытываетъ ни страха, ни стыда, а только недовольнымъ жестомъ отстраняетъ ангела, точно съ устъ его хотятъ сорваться слова Гёца фонъ Берлихингенъ.

Двѣнадцать статуй окружаютъ эти картины. Онѣ должны изображать пророковъ и сивиллъ, возвѣстившихъ еврейству и язычеству рожденіе Спасителя. Но и здѣсь художника занимаютъ не литературныя, а формальныя задачи. Фигуры являются для него лишь средствомъ создать по крайней мѣрѣ при помощи красокъ рядъ статуй, въ родѣ тѣхъ, которыя онъ замыслилъ для памятника Юлія и которыя ему не было дано осуществить. Пророковъ, которыхъ уже ранѣе изображали мужчинами съ длинной бѣлой бородой на потолкѣ капеллъ, напр. Фра Анджелико или Синьорелли, онъ превратилъ въ богатырей. Іеремія, напр., давно уже считается картиной, дополняющей статую Моисея. И въ самомъ дѣлѣ, фигура его отличается той же статуарной цѣльностью и тѣмъ же пластическимъ величіемъ съ той лишь разницей, что тамъ рѣчь шла о грозной вспышкѣ протеста, здѣсь же изображается глубокая задумчивость. Іеремія сидитъ классическимъ мыслителемъ—penseur,—положивъ на руку многодумную голову. Производитъ впечатлѣніе очеловѣченной мраморной глыбы и Захарія, изображенный въ профиль.

Чтобы разнообразить мотивы движенія, Микель Анджело вводитъ книги и свитки. Исаія держитъ книгу влѣво, обращая голову вправо, по направленію къ ангелу, нашептывающему ему слова откровенія. Іоиль держитъ свитокъ въ протянутой рукѣ. Даніилъ, съ большой книгой на колѣняхъ, оборачивается вправо, чтобы начертать слова на каменныхъ скрижаляхъ, прислоненныхъ къ постаменту. Іона внезапно откидывается назадъ, подъ наитіемъ откровенія.

Переходя къ сивиламъ, необходимо вспомнить фигуры Джьотто на барельефахъ кампаниле, а также картины Пинтуриккіо и Боттичелли, чтобы лучше оцѣнить величіе Микель Анджело. У Джьотто вы видите спокойно стоящія одѣтыя фигуры съ свитками въ рукахъ. Сивиллы Пинтуриккіо и Боттичелли держатъ въ рукахъ книги или же книги разбросаны по землѣ. Этимъ вполнѣ естественнымъ въ данномъ случаѣ мотивомъ воспользовался и Микель Анджело. Однако подъ его рукой онъ превратился въ игру жонглера съ фоліантами. Проще всего этотъ мотивъ выступаетъ у персидской сивиллы, спокойно взирающей на книгу. Остальныя орудуютъ своими книгами, какъ великанши, бросающія другъ въ друга тяжелыми глыбами.

Кумейская сивилла, нижняя часть тѣла которой изображена спереди, а верхняя рѣзко поворочена влѣво, смотритъ въ книгу, которую держитъ, какъ дальнозоркая, на далекомъ отъ глазъ разстояніи. Ливійская, изображенная сбоку, балансируетъ на обѣихъ ногахъ,

изъ которыхъ одна большимъ пальцемъ покоится на постаментѣ, другая нѣсколько ниже на землѣ. Верхнюю часть тѣла она рѣзкимъ движеніемъ поворачиваетъ назадъ, чтобы снять съ полки огромный фоліантъ. Сивилла дельфійская, изображенная на половину спереди, положила правую руку на колѣно, протягивая лѣвую со свиткомъ далеко вправо.

Никогда болѣе простыя функціи не изображались при помощи такихъ сложныхъ движеній. Неестественно, если голова, туловище и ноги дѣлаютъ всегда противоположныя движенія. И однако въ этихъ сложныхъ, не оправдываемыхъ самой темой движеніяхъ—цѣлый арсеналъ красоты.

Трудъ Микель Анджело былъ этимъ собственно законченъ. Литературная сторона темы была исчерпана. Однако архитектоническая рамка дала ему возможность развить еще дальше свои формальные, пластическіе замыслы. Тамъ, гдѣ прежніе художники давали орнаментъ, онъ изображаетъ также нагія тѣла. Тутъ и дѣти, написанныя подъ бронзу или дерево, возящіяся въ рамкѣ треугольника, и мальчики, задуманные въ видѣ каріатидъ, поддерживающіе колонны свода или держащіе передъ пророками книги и бронзовыя скрижали. Потомъ идутъ образованныя болѣе или менѣе обнаженными тѣлами клинообразныя картины, изображающія побѣду Давида надъ Голіаѳомъ, или покоящееся на ложѣ мертвое тѣло Олоферна, казнь Амана, или іудеевъ, укушенныхъ ядовитыми зміями и корчащихся отъ боли.

Вѣнцомъ всего служатъ «рабы». Высоко наверху, на колоннахъ, между пророками и сивиллами, сидятъ попарно, обращенные лицомъ другъ къ другу, юноши, обвивающіе бронзовыя медали гирляндами и драпировками. Это, какъ видно, старый мотивъ съ геніями, вьющими гирлянду изъ плодовъ. Дѣтей Микель Анджело превратилъ въ великановъ, невинную игру съ фруктовой гирляндой—въ головокружительныя гимнастическія упражненія на лѣсахъ. Десятки разъ приходилось ему рѣшать одну и ту же задачу, и все новые мотивы выходятъ изъ-подъ его руки. То какъ бы невзначай развертывается одна изъ самыхъ блестящихъ главъ въ исторіи новѣйшей пластики. Эти нагіе юноши представляли въ глазахъ художника, вѣроятно, самую интересную часть всей работы. Они, вѣроятно, вознаграждали его за тѣ литературныя стороны задачи, которыя ему были не по сердцу.

Необходимо теперь отвѣтить на вопросъ: почему, несмотря на грандіозную красоту всѣхъ этихъ фигуръ, отъ нихъ исходитъ такое давящее настроеніе? Почему творенія Микель Анджело не погружаютъ зрителя въ то же состояніе спокойнаго наслажденія, какъ ласкающія глаза и сердце созданія Тиціана? Почему уже современники художника говорили о его terribilità!

Противъ желанія художника частица его личности всегда переходитъ и въ его искусство... Стоитъ только присмотрѣться къ автопортрету Микель Анджело, къ этому человѣку съ сплюснутымъ носомъ, мрачнымъ взоромъ, безпорядочными волосами, въ черномъ костюмѣ безъ единаго бѣлаго пятнышка, облегающемъ тѣло, какъ траурная одежда; стоитъ только вспомнить легенду о томъ, какъ онъ встрѣтился

съ Рафаэлемъ въ Ватиканѣ, и тотъ на его ироническое замѣчаніе: «Ты прогуливаешься точно генералъ съ большой свитой», отвѣчалъ: «А ты ходишь одинъ, какъ палачъ»,—и станетъ понятнымъ, что творчество этого одинокого человѣка не могло дышать радостью и счастіемъ, что оно должно было быть проникнуто мукой, должно было навѣвать ужасъ...

Онъ самъ сравнилъ себя въ одномъ стихотвореніи съ горнымъ потокомъ, который низвергается изъ пещеры, окруженной гранитомъ и мрачными елями, въ долину и здѣсь еще продолжаетъ грозно бурлить. Эти стихи содержатъ и характеристику его искусства.

Если жизнь Тиціана была подобна невозмутимой гармоніи, то жизнь Микель Анджело была великимъ диссонансомъ.

Символическое значеніе имѣетъ уже одно событіе, происшедшее до его рожденія. Когда его мать была на седьмомъ мѣсяцѣ своей беременности, она сопровождала мужа верхомъ на его постъ въ Кіузи. Она упала съ лошади и лошадь потащила ее за собой. То было какъ бы предвѣстіемъ, что жизнь этого человѣка будетъ цѣпью катастрофъ и глубокихъ потрясеній. Отецъ, гордившійся кровью старыхъ графовъ Каносса, которая по его убѣжденію текла въ его жилахъ, противился желанію сына стать художникомъ. Желѣзной волей побѣждаетъ сынъ противодѣйствіе семьи. Едва устроился онъ у Гирляндайо, какъ между ученикомъ и учителемъ вспыхиваетъ вражда. Вскорѣ послѣдовало новое столкновеніе.

Торреджьани, выведенный имъ изъ терпѣнія, ударомъ раздробилъ ему носъ, и этотъ физическій изъянъ повліялъ на дальнѣйшее развитіе его характера. Призванный стать жрецомъ красоты, онъ самъ былъ некрасивъ и безобразенъ. Рядомъ съ собой онъ видитъ Леонардо да-Винчи, подобнаго юному богу, этого всѣхъ очаровывающаго мага. Самъ онъ небольшого роста, строеніе головы почти анормальное, могучъ лобъ, безцвѣтны глаза. Раздробленный носъ вноситъ въ его физіономію черту рабскаго, малайскаго безобразія.

Такимъ позналъ онъ въ молодые годы любовь. «Если ты хочешь побѣдить меня»—такъ обращается онъ еще старикомъ къ Эросу—«то верни мнѣ лицо мое, которое природа лишила красоты». Всегда, когда онъ воспѣваетъ въ своихъ сонетахъ страсть, онъ говоритъ только о мукахъ и слезахъ, о печали нераздѣленной любви, никогда объ осуществленіи своихъ желаній... Природа надѣлила его во вредъ ему не только безобразіемъ, но и неуживчивостью. Склонный къ строгимъ и насмѣшливымъ сужденіямъ, гордый и вспыльчивый, онъ не былъ созданъ и для дружбы. О Перуджино онъ позволяетъ себѣ такой отзывъ, что тотъ привлекаетъ его къ судебной отвѣтственности. Въ Болоньѣ онъ отталкиваетъ добряка Франчья, сыну котораго заявляетъ, что живыя созданія его отца лучше писанныхъ. Къ Леонарду онъ съ самаго начала чувствуетъ вражду, такъ какъ уже ихъ внѣшній контрастъ возбуждаетъ въ немъ ощущеніе горечи.

Никогда онъ не бываетъ тамъ, гдѣ собираются флорентійскіе художники. Раздражительный и обидчивый, мнительный и недо-

Рафаэль: *Портретъ Кардинала.*

ill est

вольный, онъ воображаетъ, что его всегда окружаютъ интриги. Вмѣстѣ съ тѣмъ уже тогда—вспомнимъ его бѣгство изъ Флоренціи—онъ находится во власти смутныхъ чувствъ, впослѣдствіи такъ часто опредѣлявшихъ его поступки. Только работой превозмогаетъ онъ свою меланхолію и свое озлобленіе. Долгое время ничего не дѣлая, онъ потомъ вдругъ принимается творить порывисто, какъ буря съ громомъ. Въ особенности надъ Давидомъ онъ, говорятъ, работалъ такъ лихорадочно, что спалъ одѣтый, падая по вечерамъ отъ усталости.

Когда онъ прибылъ въ Римъ, новыя потрясенія были неизбѣжны. Два міра столкнулись здѣсь. Микель Анджело самъ былъ настоящимъ тираномъ. А на папскомъ престолѣ сидѣлъ приблизительно такой же человѣкъ, вспыльчивый кондотьеръ Юлій, о которомъ разсказывали, что онъ за столомъ колотилъ своихъ кардиналовъ. Какъ двѣ непріятельскія державы, стояли они другъ противъ друга. Микель Анджело разговариваетъ съ папой, не снимая шляпы, и обращается съ нимъ, по словамъ Содерини, «какъ не посмѣлъ бы съ нимъ обращаться король французскій». Но папа укротилъ его, привелъ его послѣ его бѣгства назадъ «съ ремнемъ вокругъ шеи». Онъ сталкивается не только съ Юліемъ. Любой его поступокъ всегда сопровождается борьбой. Въ Каррарѣ онъ ссорится съ рабочими, доставляющими камень для памятника Юлію, и съ моряками, которымъ поручена ихъ перевозка, такъ что они въ концѣ-концовъ осаждаютъ его въ его домѣ.

За плафоны Сикстинской капеллы онъ взялся только подъ угрозой насилія. Онъ обвиняетъ Браманте, построившаго лѣса, въ томъ, что тотъ хочетъ сжить его со свѣта. Онъ сторонится помощниковъ, которыхъ самъ же выписалъ изъ Флоренціи. Когда они являются на работу, оказывается: капелла заперта. Онъ доводитъ свой гигантскій трудъ до конца безъ помощниковъ только потому, что ему нестерпимо работать вмѣстѣ съ другими. «Сгибаясь подъ тяжестью заботъ и работъ,— пишетъ онъ домой,—я не имѣю въ Римѣ ни одного друга, да и не желаю имѣть, и едва нахожу время принять пищу. Поэтому не взваливайте на меня еще новой тяжести. Больше той, что я въ настоящее время ношу на спинѣ, я носить не въ состояніи».

Когда трудъ оконченъ, ни одно изъ его писемъ не говоритъ о чувствѣ удовлетворенія. Онъ только жалуется и завидуетъ художнику Буджьардини, который всегда такъ доволенъ своими произведеніями, тогда какъ ему самому не дано ничего окончить такъ, какъ бы ему хотѣлось. И все-таки онъ смотрѣлъ впослѣдствіи на годы, прожитые подъ властью Юлія II, какъ на героическую эпоху. Когда вспыльчиваго, холерическаго Юлія смѣнилъ мягкій сибаритъ Левъ X, все ярче обнаруживалась противоположность между Микель Анджело и тѣмъ міромъ, куда его закинула судьба. Жизнерадостный эпикурейскій духъ воцарился въ Римѣ. Мы слышимъ о веселыхъ кардиналахъ и красивыхъ женщинахъ, о виллѣ Киджи и роскошныхъ банкетахъ, когда бросались въ Тибръ золотыя блюда, съ которыхъ ѣлъ папа. Среди этихъ гибкихъ и ловкихъ кавалеровъ, рядомъ съ Рафаэлемъ, всѣхъ очаровывающимъ своей любезностью, стоитъ колючій,

замкнутый Микель Анджело, неуживчивый въ своемъ обхожденіи, твердый и непреклонный въ своихъ воззрѣніяхъ, отзывающійся о Рафаэлѣ съ безпощадной рѣзкостью. «Онъ ужасенъ, онъ—terribile, онъ нагоняетъ страхъ на людей»,—сказалъ о немъ Левъ X Себастіано дель-Пьомбо.

И вотъ ему поручаютъ разукрасить фасадъ Санъ Лоренцо, что равносильно его изгнанію. Не Римъ, а Флоренція становится въ ближайшемъ будущемъ мѣстомъ его пребыванія. Здѣсь онъ былъ свидѣтелемъ гибели флорентійской независимости, руководилъ во время осады укрѣпленіемъ города, чтобы въ рѣшительный моментъ бѣжать—снова симптомъ того, какія противорѣчивыя стремленія бросали этого измученнаго человѣка то туда, то сюда. Не выполнилъ онъ также почти ни одного изъ начатыхъ имъ произведеній. Грандіозны были его замыслы. Уже въ юности онъ мечталъ превратить скалу около Каррары въ колоссальную фигуру. Памятникъ Юлію долженъ былъ стать цѣлымъ лѣсомъ статуй. И чѣмъ грандіознѣе были его планы, тѣмъ ничтожнѣе казалось ему то, что ему дано было совершить. Всегда царилъ диссонансъ между его могучимъ инстинктомъ творчества и возможностью его проявить. Сознавая въ себѣ сверхчеловѣческія силы, онъ всю жизнь чувствуетъ на своихъ ногахъ тяжесть свинцовыхъ гирь.

Послѣ возвращенія въ Римъ его жизнь не измѣнилась. Умеръ Рафаэль, умеръ Леонардо, на сцену вышло новое поколѣніе. Ему поручаютъ заказы, надъ которыми онъ въ своихъ письмахъ ядовито издѣвается. Такъ замыкается онъ все больше въ себѣ,—«неприступная крѣпость», какъ его называли современники. Не съ живыми живетъ онъ, а съ мертвецами, въ особенности съ Данте, котораго онъ чтитъ, какъ великаго, непризнаннаго поэта. Около себя онъ терпитъ только лицъ, не стѣсняющихъ его. Въ его домѣ толпятся дурачки, и онъ охотно бесѣдуетъ съ дѣтьми. Его боязнь людей была такъ велика, что когда онъ во время работы надъ Страшнымъ Судомъ упалъ съ лѣсовъ, врачъ былъ вынужденъ проникнуть къ нему черезъ окно.

Обременяла его и семья. Человѣкъ бездомный, онъ долженъ былъ заботиться объ отцѣ, братьяхъ и племянникахъ, типическихъ разорившихся и опустившихся дворянахъ, которые донимали его своими требованіями. Въ томъ способѣ, какъ Микель Анджело помогалъ, своеобразно мѣшается безкорыстная любовь и быстро вспыхивающій гнѣвъ. Онъ, обращавшійся такъ рѣзко и грубо съ высокопоставленными и вмѣстѣ съ тѣмъ просиживавшій ночи напролетъ у одра больного слуги, вспыхиваетъ при требованіяхъ семьи вулканическимъ гнѣвомъ и—отказываетъ себѣ во всемъ, чтобы скопить что-нибудь для нея.

Необходимо вспомнить еще одну аномалію.

Какъ ни пытались истолковать въ платоновскомъ духѣ сонеты Микель Анджело, Томмазо Кавальери, Луиджи дель-Риччьо, Чеккино Браччи не были платоновскими идеями. Если онъ посвящаетъ Кавальери восторженные сонеты, если онъ для него набрасываетъ рисунокъ «Похищеніе Ганимеда», то въ этомъ сказывается желаніе

одинокаго, нелюбимаго женщинами, найти себѣ утѣшеніе. Но и здѣсь вы слышите только о мучительномъ раздумьѣ, объ упрекахъ, которыми онъ себя осыпаетъ.

Съ бѣшенымъ озлобленіемъ ощущалъ онъ, наконецъ, противорѣчіе между жившей въ немъ силой духа и мучившими его тѣлесными немощами. Въ то самое время, когда онъ создавалъ куполъ храма Петра, рисовалъ онъ самого себя съ горькой насмѣшкой, какъ древняго старичка, сидящаго въ дѣтской колясочкѣ. Одинокимъ старикомъ стоитъ онъ среди «печальнаго, измѣнническаго міра».

Жизнь Микель Анджело объясняетъ намъ его искусство. Тиціанъ жилъ въ ладу съ собой и съ міромъ. Гармонически изжилъ онъ самого себя. Это духовное счастье, это великое спокойствіе перешло изъ его души въ его творенія. Микель Анджело, напротивъ, изъ рода Тантала. Въ его жизни не было ничего радостнаго, ничего свѣтлаго. Нѣтъ ничего освобождающаго, ничего эллински-радостнаго и въ его искусствѣ. Отъ него вѣетъ чѣмъ-то подавляющимъ, чѣмъ-то устрашающимъ. Не случайность, если онъ помѣстилъ надъ «Ночью», какъ олицетвореніе ея сновидѣній, маску съ пустыми глазными впадинами и искаженными чертами лица, и не случайность, если первымъ его произведеніемъ была копія преслѣдуемаго демонами Св. Антонія Шонгауера. Въ немъ самомъ боролись демоны, и не прекрасными видѣніями были его сны, а мрачными кошмарами.

Одинъ только разъ воспроизвелъ Микель Анджело моментъ любовнаго экстаза, когда создавалъ свою Леду. Примыкая по содержанію къ идеямъ Леонардо, эта картина вмѣстѣ съ тѣмъ вскрываетъ противоположность между обоими художниками. Не отъ наслажденія трепещетъ Леда, какъ у Содомы и Корреджьо. Не граціозное, чувственное тѣло распростерто въ сладострастной истомѣ. Нѣтъ, Леда Микель Анджело—богиня зла, которую мучаютъ угнетающіе кошмары. Вы точно видите на заднемъ планѣ горящую Трою. Эротическая сцена превратилась подъ его кистью въ трагедію судьбы.

Ужасъ, а не любовь, внушаютъ и остальныя его женскія фигуры. Только одинъ разъ создалъ онъ изящный образъ—ливійскую сивиллу. Прелестна поза граціозныхъ ногъ, чувственная линія спины, изящныя плечи, выступающія изъ корсажа. Красивой, въ смыслѣ суровой красоты, можетъ показаться и дельфійская сивилла, глядящая въ раздумьѣ, какъ строгая Медуза. Но вообще его женщины лишены очарованія женственности. Женщина въ его глазахъ или праматерь, защищающая, какъ львица, своихъ дѣтенышей, съ полной, питающей грудью и мощными, точно изъ камня высѣченными бедрами, какъ на картинѣ «Потопъ», или же она становится мужеподобной, какъ парки или кумейская сивилла съ ихъ суровыми, мужскими лицами и мускулистыми, мужскими руками.

Если только тема допускаетъ, Микель Анджело охотно обходится совсѣмъ безъ женскихъ фигуръ. Подобно тому, какъ въ его жизни женщины не играли никакой роли, такъ нѣтъ ни одной женщины среди двадцати «рабовъ» Сикстинской Капеллы. Извѣстно, какъ восторженно прославлялъ Винкельманъ красоту мужского тѣла. Такъ любилъ и

Микель Анджело только мужскую красоту, «любилъ ее такъ страстно, что низкіе люди воспользовались этимъ, чтобы плохо о немъ думать». Вѣчно женственному началу, прославляемому Тиціаномъ и художниками школы Леонардо, противостоитъ на картинахъ Микель Анджело начало вѣчно мужественное, не красота гермафродита, какъ на нѣкоторыхъ картинахъ Содомы, а мужественное, мускулистое поколѣніе съ могучимъ торсомъ, стальными руками и ногами, крѣпкими, какъ мраморныя колонны. Если желательно подыскать параллель изъ области античнаго искусства, то вспоминаются не округло-мягкія формы Праксителя, а мощныя тѣла Поликлета.

Но и его мужскія фигуры лишь рѣдко, какъ, напримѣръ, Вакхъ, наводятъ на мысль, что художникъ созерцалъ радостнымъ, чувственнымъ взоромъ опредѣленную модель. Да и вообще видѣть въ немъ изобразителя нагой мужской красоты, наслѣдника кватрочентистовъ Поллайоло и Синьорелли, значитъ въ сущности не сказать ничего. Ибо у Микель Анджело рѣчь идетъ собственно вовсе не о человѣкѣ и не о наготѣ, а о формальныхъ идеяхъ, выражаемыхъ имъ при помощи человѣческаго тѣла. Не животная красота привлекаетъ его, не темой подсказываются ему и гигантскія, до колоссальности потенцированныя движенія. Творя эти образы, онъ просто освобождаетъ душу отъ налегшаго на нее кошмара. Его образы — повѣсть о мукахъ одинокой, измученной души.

Подобно тому, какъ онъ жилъ одиноко, въ обществѣ не живыхъ, а геніевъ прошлаго, такъ пользовался онъ и, какъ художникъ, лишь рѣдко живыми моделями, обыкновенно же трупами, принимающими какія угодно неестественныя и невозможныя положенія, противъ которыхъ возстало бы живое тѣло, одаренное силою воли. И подобно тому, какъ человѣкъ Микель Анджело презиралъ міръ, такъ художникъ Микель Анджело никогда не воспроизводилъ земное съ точностью портрета. Онъ придумываетъ сверхчеловѣка, создаетъ поколѣніе великановъ.

Часто въ разговорахъ съ папою, въ перепискѣ съ семьей онъ подчеркиваетъ, что для него нѣтъ худшаго мученія, какъ быть вырваннымъ изъ міра своихъ идей. Такъ и его образы обычно погружены въ себя. Они точно спятъ или сидятъ въ глубокой задумчивости. И если что нарушитъ ихъ покой, ихъ неотмірность, они вскакиваютъ, внѣ себя, испуганно поворачиваютъ голову, поднимаютъ руку, какъ бы защищая себя. Задумчивость Іереміи, жестъ Адама, изгоняемаго изъ рая, сонетъ, обращенный къ «Ночи»—«Не буди меня. Говори тихо»... характерны для настроеній одинокаго художника.

Подобно тому, какъ Микель Анджело чувствовалъ себя великаномъ среди ничтожныхъ пигмеевъ, такъ его созданія—дѣти гнѣва. Они точно хотятъ вскочить и разбить вдребезги міръ. Въ особенности Моисей съ грозно насупленными бровями и необузданной силой мускуловъ воплощаетъ пылавшія въ душѣ художника могучія страсти и пламенный гнѣвъ. Но онъ не только титанъ, мечтающій сотворить, подобно Богу-Отцу, міръ,—онъ вмѣстѣ съ тѣмъ и скованный гигантъ: Прометей, по рукамъ и ногамъ опутанный желѣзными путами. О глу-

Микель Анджело: *Страшный судъ.*

Микель Анджело: *Христосъ (деталь Страшнаго суда).*

бинѣ этого чувства лучше всего свидѣтельствуютъ находящіеся въ Луврѣ рабы, безсильные сломать свои оковы.

Вообще Микель Анджело создаетъ только такія тѣла, которыя при всей своей титаничности заключены въ темницу, скованы въ своихъ движеніяхъ велѣніемъ какой-то болѣе могучей силы. Никогда его люди не двигаются свободно и удобно, какъ фигуры Тиціана. Всегда пространство слишкомъ ограничено для полнаго развитія ихъ членовъ. То рамкой является треугольникъ, въ которомъ они могутъ только скорчившись сидѣть, но не стоять, то надъ ними поднимается фронтонъ, который разлетѣлся бы въ куски, если бы они встали во весь ростъ. И въ этомъ пространствѣ, ложащемся на нихъ съ такой тяжестью, они напрягаютъ всѣ свои силы, выворачиваютъ члены, извиваются туда, сюда, пытаются гигантскимъ усиліемъ подняться и—не могутъ. У Тиціана—свободное, радостное проявленіе всѣхъ жизненныхъ силъ, здѣсь что-то несвободное, измученное, чье-то давленіе и безсильное противодѣйствіе, трепетъ скованнаго Прометея.

Даже характерная для натуры художника противорѣчивость воли повторяется въ созданныхъ имъ людяхъ. Подобно тому, какъ онъ укрѣпляетъ Флоренцію, а въ рѣшительную минуту обращается въ бѣгство, подобно тому, какъ въ своихъ стихотвореніяхъ онъ часто пользуется оборотомъ: «Что мнѣ дѣлать? Въ нерѣшительности колеблется моя воля!», такъ и въ его людяхъ борются противоположныя силы, точно духъ не управляетъ изъ одного центра движеніями тѣла. Между тѣмъ, какъ обычно движенія безсознательно слѣдуютъ волѣ, а тѣло находится въ ладу съ собой и съ душой, здѣсь воля, повидимому, не подчиняетъ себѣ тѣло. Отдѣльные его члены живутъ своей жизнью. Или мускулы напрягаются для мощнаго дѣйствія, а тѣло еще покоится въ глубочайшей летаргіи. Или шея поворачивается, а остальные члены не знаютъ, почему и зачѣмъ: механически одни обращаются туда, другіе сюда. Или внезапное рѣшеніе пронизываетъ тѣло, а органы движенія пребываютъ въ тупой апатіи.

Относящійся къ 1541 г. Страшный Судъ содержитъ завѣщаніе Микель Анджело.

Все, что покоилось въ его гордой душѣ, весь гнѣвъ и все бѣшеное озлобленіе, вылились въ этомъ твореніи.

Вспомнимъ старыхъ художниковъ, вспомнимъ торжественныя изображенія этого сюжета Джьотто и Орканьей, дѣтски невинныя картины Фра Анджелико, Стефана Лохнера и Мемлинга. Не забудемъ и грандіозной анатомической залы голыхъ тѣлъ Синьорелли. Не является ли произведеніе Микель Анджело необычайнымъ, несмотря на Синьорелли? Не опрокидываетъ ли оно все ранѣе созданное искусствомъ? Спокойно-торжественно тѣснятся на болѣе раннихъ картинахъ вокругъ Спасителя святые. Горюя, но не протестуя, примиряются съ своей долей осужденные. Торжественнымъ хороводомъ возносятся къ небесамъ избранники.

Когда рѣчь идетъ о Микель Анджело, то недостаточно указать, что тема о страшномъ судѣ была для него также лишь средствомъ наполнить воздухъ нагими тѣлами въ самыхъ разнообразныхъ движе-

ніяхъ, сплетеніяхъ и сокращеніяхъ. Необходимо обратить вниманіе также и на психологическую сторону картины. Его Христосъ не Христосъ, а могучій олимпіецъ, нѣчто въ родѣ Iupiter Tonans, колоссальнаго роста и сложенія, съ головой, похожей на голову Нерона. Жестъ осужденія уже встрѣчается, правда, въ кампосанто въ Пизѣ. Но тамъ рядомъ съ Христомъ, не уступая Ему по значенію, царитъ милостивая заступница за человѣчество, Марія. У Микель Анджело она маленькая, еле видная фигура. Не милость царитъ, а месть и гнѣвъ. Не апостолы возсѣдаютъ торжественно рядомъ съ Богомъ, нѣтъ, приходятъ мученики и показываютъ орудія пытокъ—то обвинительный актъ противъ христіанства, обрекшаго ихъ на такія муки. И теперь они требуютъ такихъ же мукъ для людей тамъ внизу.

Исполнителями Божьяго приговора спускаются внизъ ангелы и дьяволы. И однако какъ ни мощенъ жестъ руки Іисуса, подобный молніи, пронизывающей вселенную, осужденные не падаютъ въ страхѣ ницъ. Гуттенъ замѣтилъ, что папа Юлій II насильно вошелъ въ небеса, когда Петръ не хотѣлъ его впустить. Такъ и Микель Анджело не можетъ себѣ представить смиренія, страха, рабской покорности, кроткаго терпѣнія. Какъ ни страшенъ его Богъ и Его могучій жестъ, атлеты не покоряются Ему. Они не отступаютъ назадъ. Не знаютъ они ни раскаянія, ни покорности. Все болѣе густыми толпами подходятъ они. Все могучѣе становятся ихъ тѣла, образуя гигантскій комъ неслыханной мощи. То не грѣшники, получающіе за свои дѣянія заслуженную мзду, то возставшіе титаны, берущіе приступомъ небо.

Не простая случайность, если послѣдующая эпоха такъ часто изображала паденіе гигантовъ. Прообразомъ послужила именно картина Микель Анджело. Подъ его рукой христіанскій судный день превратился въ сумерки боговъ, въ картину гибели міра.

Свое послѣднее слово онъ сказалъ въ Capella Paolina. Рѣзки и жестоки линіи. Здѣсь зіяющая пустота, тамъ—дикія движенія. Петръ, распинаемый головою внизъ, пытается гигантскимъ усиліемъ повернуть шею.

То въ послѣдній разъ пытался разорвать сковавшія его путы скованный Прометей, Микель Анджело.

Для итальянскаго Ренессанса онъ сдѣлался тѣмъ Рокомъ, который онъ самъ же создалъ въ Сикстинской Капеллѣ. Онъ отнялъ у искусства любовь къ простотѣ, къ обычному, къ красочности. Кто видалъ этихъ демоновъ, тому все земное казалось ничтожнымъ. Другіе художники также хотѣли создавать гигантовъ, въ которыхъ живутъ и рвутся наружу силы вселенной. Языкъ Микель Анджело долженъ былъ стать языкомъ разговорнымъ. И чѣмъ больше становилось число его последователей, тѣмъ болѣе одинокимъ чувствовалъ себя великій художникъ.

РАФАЭЛЬ: Аѳинская школа (Греческіе философы).

Рафаэль.

Съ исторической точки зрѣнія неправильно разсматривать Рафаэля послѣ Микель Анджело, ибо когда Микель Анджело создавалъ свои послѣднія произведенія, Рафаэль уже сорокъ лѣтъ, какъ умеръ. Творчество Микель Анджело служитъ далѣе связующимъ звеномъ между Ренессансомъ и эпохой барокко, тогда какъ въ творчествѣ Рафаэля слышится еще чистая рѣчь классицизма.

И однако съ другой стороны дѣятельность Микель Анджело служила одной изъ предпосылокъ для дѣятельности Рафаэля. Многія изъ своихъ произведеній Рафаэль не создалъ бы, если бы не имѣлъ передъ глазами великихъ созданій Буонароти. Сивиллы Рафаэля, равно какъ его исторія сотворенія міра не болѣе, какъ перепѣвы идей Микель Анджело. Этимъ указана между прочимъ одна изъ причинъ, почему Рафаэль нынѣ не пользуется уже всецѣло своей прежней славой.

Произнести имя Рафаэля было, какъ извѣстно, раньше равносильно водруженію знамени наиболѣе утонченной артистичности. Въ немъ воплотилось все, что мы считаемъ красивымъ. Всѣ до него жившіе художники были только «прерафаэлитами». Потомъ, когда исполнились времена, Богъ послалъ своего Сына. Нынѣ увлеченіе Рафаэлемъ уже не носитъ печати искренности. Эдмонъ де Гонкуръ, этотъ тонкій знатокъ искусства Рококо, объявилъ Рафаэля, творца

идеала Богоматери, обывателемъ, и съ тѣхъ поръ многіе только пожимаютъ плечами передъ его картинами. Имъ не нравится чувствующаяся въ нихъ идеалистическая ретушовка. Именно эта обобщающая ретушовка доставила Рафаэлю его популярность у толпы. Толпа понимала его картины, потому что онѣ такія «красивыя», такія мягкія и привлекательныя.

Другіе спрашивали себя: «Развѣ толпа преклоняется передъ истиннымъ вліяніемъ? Развѣ Леонардо и Микель Анджело, Веласкесъ и Франсъ Гальсъ популярные художники? Развѣ толпа не восхищается какъ разъ тѣмъ, что лишено всякихъ расовыхъ чертъ, всѣмъ, что имѣетъ оттѣнокъ красивой мазни, напр. Весталкой Анжелики Кауфманъ, или королевой Луизой Густава Рихтера? Не слѣдуетъ ли отнести за счетъ этого вкуса также и популярность Рафаэля? Развѣ не онъ—отецъ такого рода живописи?» Другая причина равнодушнаго отношенія современныхъ поколѣній къ Рафаэлю заключается въ томъ, что въ немъ нѣтъ никакой красочной красоты. Съ XVII в. живопись вступила на путь чистой живописности. Совершилась эволюція, отдѣльные этапы которой обозначаются именами Рембрандта и ванъ деръ Мера, Веласкеса и Ватто. Импрессіонизмъ въ свою очередь обогатилъ репертуаръ живописныхъ средствъ еще цѣлымъ рядомъ тончайшихъ оттѣнковъ. Всего этого нѣтъ у Рафаэля. Его непосредственно рядомъ лежащія синія и красныя краски производятъ послѣ хорошихъ современныхъ или хорошо написанныхъ старыхъ картинъ грубое, допотопное впечатлѣніе. Вотъ почему мы относимся къ его картинамъ приблизительно такъ, какъ нѣкогда Веласкесъ. Когда его спросили, какого онъ мнѣнія о Рафаэлѣ, онъ отвѣтилъ: «По правдѣ сказать, а я люблю говорить правду, Рафаэль мнѣ вовсе не нравится».

Необходимо имѣть въ виду еще одно обстоятельство. Наше время, отличающееся историческимъ чутьемъ, сдѣлало насъ очень чувствительными къ оригинальности, къ самостоятельности художника. Мы потому цѣнимъ такъ высоко Леонардо и Микель Анджело, что они шли своей дорогой, не оглядываясь ни вправо, ни влѣво, творя изъ себя новые міры красоты. Этого свободнаго, великаго дара творчества мы у Рафаэля не находимъ. Онъ не былъ піонеромъ, не былъ искателемъ новыхъ путей, однимъ изъ тѣхъ загадочныхъ явленій, силы которыхъ бьютъ точно изъ невѣдомыхъ источниковъ. Нѣтъ, онъ исходилъ изъ уже извѣстнаго и наличнаго. Онъ перенимаетъ, поддѣлывается, синтезируетъ, присвоиваетъ себѣ плоды цѣлаго поколѣнія.

Изобразить его творчество значитъ до извѣстной степени напомнить всю исторію развитія итальянскаго искусства отъ 1490 до 1520 г.

Когда вы посмотрите на автопортретъ Рафаэля, то вы, несомнѣнно, почувствуете индивидуальность его стиля. Этотъ юноша съ интеллигентнымъ, симпатичнымъ лицомъ, съ обнаженной шеей и длинными волосами артиста, съ чистыми, кроткими, дѣвичьими глазами, напоминающими Мадоннъ Перуджино, вполнѣ соотвѣтствуетъ портрету Рафаэля, нарисованному Вазари: «Когда онъ представалъ передъ товарищами, исчезало въ послѣднихъ нерасположеніе духа, испарялись низкія

мысли. Это случалось отъ того, что его ласковость, его красивая душа побѣждали ихъ».

Подобно тому, какъ онъ никогда не пережилъ ничего печальнаго, такъ исполнено и его искусство солнечной радостности. Подобно тому, какъ его жизнь протекла безъ бурь, безъ потрясающихъ катастрофъ, такъ не создалъ онъ ни одной потрясающей, за душу хватающей картины. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда ему приходилось изображать ужасы, насиліе, молніеносно-драматическіе моменты, оставался онъ кроткимъ и мягкимъ, привлекательнымъ и ласковымъ. Подобно тому, какъ его портретъ производитъ скорѣе типичное, чѣмъ индивидуальное впечатлѣніе, такъ устраняетъ онъ въ своемъ творчествѣ все индивидуальное, возводя его на степень типичнаго. Подобно тому, какъ онъ никогда не ссорился ни съ своими заказчиками, ни съ своими помощниками, а приноравливаясь исполнялъ и давалъ приказы, такъ нѣтъ и въ его искусствѣ никакихъ диссонансовъ.

Все, что въ природѣ жестко и угловато, онъ смягчаетъ, закругляетъ; не только отдѣльныя фигуры, но и вся композиція выдержаны въ гибкихъ, волнистыхъ линіяхъ. Подобно тому, какъ его собственная жизнь была воплощеніемъ гармоніи, такъ становится въ его картинахъ пестрое многообразіе жизни нѣжной гармоніей, чудесное созвучіе которой не нарушается ни единымъ движеніемъ, ни единой складкой одежды.

Сказалась въ автопортретѣ Рафаэля еще и другая сторона его натуры. Этотъ красивый кавалеръ не былъ мыслителемъ, ломавшимъ голову надъ проблемами. Невѣдомы были ему мучительные часы сомнѣній и раздумья, когда геній не знаетъ, какимъ путемъ пойти, какое проложить русло. Вмѣсто того, чтобы тратить, онъ впитываетъ въ себя. Вмѣсто мужской способности производить у него преобладаетъ женская способность воспринимать чужія мысли. Только этимъ объясняется огромное число произведеній, созданныхъ имъ въ его кратковременную жизнь, и пройденный имъ путь почти неорганическаго развитія. Другіе художники, творчество которыхъ отражало только ихъ собственную могучую личность, мало мѣнялись. Микель Анджело и Леонардо оставались въ Римѣ и Миланѣ тѣми же, какими они были раньше во Флоренціи. Судьба дала имъ миссію, и они выполняли ее; она показала имъ цѣль, и они стремились къ ней съ самаго начала.

Рафаэль мѣняется почти съ каждымъ годомъ. Онъ мѣняетъ свой стиль, какъ люди мѣняютъ платье. Каждый разъ, когда онъ пріѣзжаетъ въ новый городъ, онъ сначала неохотно, потомъ все сознательнѣе приспособляется къ новой средѣ. Самый воспріимчивый изъ всѣхъ когда либо существовавшихъ художниковъ, онъ соединяетъ въ своихъ рукахъ всѣ нити, претворяетъ цѣнности, созданныя другими геніями, въ новое единство стиля. Его источникомъ является то Перуджино или Леонардо, то Фра Бартоломео или Себастіано, то Микель Анджело или какой-нибудь греческій ваятель. Только за полотномъ, едва видимый, почти безплотный, стоитъ красавецъ-юноша его автопортрета, отсѣкая углы своихъ образцовъ, сглаживая ихъ индивидуальность, смягчая ихъ рѣзкости.

Такой разносторонностью отличался уже его отецъ *Джьованни Санти*. Онъ слѣдовалъ то падуанской, то умбрійской школѣ и соединялъ съ профессіей художника ремесло писателя. Почтенный провинціальный живописецъ, онъ снабжалъ—хорошо ли, плохо ли—алтарными картинами церкви маленькихъ, умбрійскихъ городовъ Кальи и Фано, Урбино и Градара. У Мадонны часто свѣтлорусые волосы и сморщенное личико съ острымъ подбородкомъ, какъ на картинахъ Камерино. Болѣе крупныя его церковныя произведенія напоминаютъ феррарцевъ, порою Козимо Росселли. Иногда отличаясь умбрійской нѣжностью, онъ въ другихъ случаяхъ суровъ, какъ падуанцы. Въ особенности его многочисленныя Pietà напоминали бы какого-нибудь падуанца типа Цоппо, если бы не были такъ безцвѣтны, такъ блѣдны. Ему недостаетъ характера. Всегда чувствуются заимствованія, всегда позади него стоитъ кто-нибудь другой, устанавливая модель, водя его кистью.

Этотъ эклектизмъ носитъ у его сына характеръ геніальности. Между тѣмъ, какъ Леонардо и Микель Анджело обнаружили сразу всю свою силу въ своихъ первыхъ созданіяхъ, въ Ангелѣ Крещенія и въ Святомъ Семействѣ Трибуны, Рафаэль тратитъ отпущенную ему съ рожденія силу на то, чтобы снова пройти всю исторію развитія итальянскаго искусства отъ Перуджино до Микель Анджело.

Первая глава въ исторіи его дѣятельности носитъ заглавіе «Перуджино». Подобно тому, какъ первые сохранившіеся рисунки мальчика являются копіями философовъ, написанныхъ въ библіотекѣ урбинскаго герцога Юстусомъ Гентскимъ, такъ первыя его небольшія картины писаны совершенно въ духѣ его учителя-умбрійца. Выступленіе послѣдняго совпало съ эпохой великаго религіознаго движенія, поднятаго Савонаролой. Перуджино былъ особенно тонкимъ истолкователемъ сентиментально-благочестивыхъ настроеній, охватившихъ тогда Италію. Юношескія картины Рафаэля почти ничѣмъ не отличаются отъ церковныхъ картинъ его учителя.

Мадонны его проникнуты сентиментальностью умбрійской школы. На картинѣ въ коллекціи Солли (въ Берлинѣ) Марія похожа на монашенку, носитъ на головѣ платокъ матроны и читаетъ молитвенникъ, на который съ благоговѣніемъ взираетъ Младенецъ Христосъ. Хотя у Перуджино именно этого мотива нѣтъ, все же сходство съ его находящимися въ Франкфуртѣ и въ Уффиціяхъ картинами не подлежитъ сомнѣнію. На другой картинѣ (тоже въ Берлинѣ) Св. Францискъ и Св. Іеронимъ смотрятъ томнымъ взоромъ на Пресвятую Дѣву. На картинѣ «Мадонна Conestabile» (въ Петербургѣ) Младенецъ Христосъ протягиваетъ ручонки къ молитвеннику Маріи. На «Мадоннѣ Diotalevi» Іоаннъ подходитъ съ маленькимъ крестомъ, а Младенецъ Христосъ благословляетъ.

Находящійся въ Бергамо Себастіанъ представляетъ почти дословное повтореніе Св. Магдалины его учителя. Точь въ точь какъ у Перуджино, картины Рафаэля сотканы изъ опущенныхъ глазъ и восторженныхъ взоровъ, изъ платковъ матронъ, молитвенниковъ и крестовъ. Сюда необходимо присоединить еще мотивы пейзажа, извѣст-

ные изъ произведеній Тимотео Вити и Пинтурикkіо. Я не знаю ни одного художника, который былъ бы въ своей юности до такой степени тѣнью и двойникомъ другихъ мастеровъ. И все-таки есть что-то привлекательное въ дѣтской робости этихъ картинъ. Ихъ начинаешь любить не только потому, что онѣ отличаются добросовѣстной отдѣлкой, но и потому, что онѣ—исповѣданіе красивой души, влагающей въ заимствованное чужое все же много нѣжности. Въ особенности пейзажъ на фонѣ часто прелестенъ, напр. на «Мадоннѣ Conestabile», гдѣ по лугу тихо струится ручеекъ, а на горахъ блеститъ послѣдній весенній снѣгъ.

Какъ въ своихъ маленькихъ картинахъ, такъ повторяетъ онъ съ трогательной наивностью свои образцы и въ своихъ первыхъ алтарныхъ картинахъ. Какъ разъ въ то время, когда Рафаэль работалъ у Перуджино, послѣдній создалъ цѣлый рядъ произведеній: Распятіе, Вознесеніе, Вѣнчаніе и Обрученіе Маріи. Тѣ же темы трактовалъ и Рафаэль. Рисунокъ для алтарной картины въ Бленгеймѣ съ двумя святыми представляетъ спайку алтарныхъ картинъ Перуджино въ Уффиціяхъ и въ ватиканской галлереѣ: изъ одной онъ взялъ Іоанна, изъ другой измѣненнаго епископа. На своемъ распятіи (въ коллекціи лорда Дёдлея) онъ ограничивается тѣмъ, что соединяетъ на одной картинѣ фигуры, разъединенныя Перуджино пилястрами на его картинѣ въ Santa Maria Maddalena dei Pazzi.

Находящееся въ Брерѣ Sposalizio (Обрученіе) отличается болѣе гибкими линіями, большей элегантностью въ распланировкѣ, чѣмъ аналогичная картина его учителя, хотя не слѣдуетъ забывать при этомъ, что Рафаэль былъ на четверть вѣка моложе Перуджино. У послѣдняго еще преобладаетъ готическій стиль съ его пристрастіемъ къ прямолинейности и угловатости, тогда какъ болѣе молодой Рафаэль инстинктивно подчиняется вкусу эпохи расцвѣта Ренессанса съ его увлеченіемъ волнистыми линіями.

Чужда ему также односторонность учителя. Между тѣмъ, какъ у Перуджино господствуетъ тихая созерцательность, у Рафаэля царитъ движенье, напр. въ картинѣ, изображающей Св. Георгія, мчащагося на бѣломъ конѣ среди пейзажа и размахнувшагося мечомъ на разинувшаго пасть дракона. Такъ точно расширяетъ онъ область сюжетовъ и въ другую еще сторону. Послѣдователь Савонаролы, Перуджино воспроизводилъ только религіозныя темы. Античные сюжеты онъ трактовалъ только въ томъ случаѣ, когда могъ положить въ ихъ основу какую-нибудь христіанскую идею, напр. въ Изгнаніи порока или въ фрескахъ въ Cambio. Рафаэль, скопировавшій коня Св. Георгія съ одного изъ коней группы Діоскуровъ на Квириналѣ, первый изъ умбрійскихъ художниковъ снова вступилъ безъ всякаго предубѣжденія въ античный міръ.

Въ Сіенѣ, куда онъ прибылъ помощникомъ Пинтурикkіо, имѣлась одна изъ прелестнѣйшихъ античныхъ скульптуръ, извѣстныхъ XV вѣку: группа трехъ грацій. Рафаэль скопировалъ и эту группу и создалъ по ней картину, нынѣ находящуюся въ музеѣ въ Шантильи. Еще обворожительнѣе робкая нѣжность, отличающая передѣланный на умбрійскій ладъ античный сюжетъ находящейся въ Луврѣ небольшой

картины «Аполлонъ и Марсій». Великолѣпна напоминающая рѣзецъ Скопаса фигура Аполлона, изящнымъ мягкимъ контуромъ выдѣляющаяся на свѣтломъ небѣ. Не холоднымъ взоромъ археолога, нѣтъ, со свойственной умбрійцу мечтательностью смотритъ Рафаэль на античный міръ. Въ умбрійскомъ духѣ выдержана одухотворенная мечтой голова Аполлона и нѣжный пейзажъ съ дрожащими деревцами. Вспоминаются музыкальныя картины школы Джьорджьоне, точно слышатся звуки свирѣли, замирающіе надъ ландшафтомъ.

Восхитительна и небольшая картина «Геркулесъ на перепутьѣ» съ умбрійски нѣжнымъ юношей, женщинами въ духѣ Перуджино и элегическимъ пейзажемъ,—картина, во многомъ напоминающая нѣмецкую романтику, нѣкоторыя акварели Эдуарда Штейнле.

Если бы Рафаэль не покинулъ своей родины, онъ, быть можетъ, остался бы на всю жизнь чувствительнымъ, мечтательнымъ умбрійцемъ. Но вотъ онъ во Флоренціи. Какое впечатлѣніе долженъ былъ произвести на такую воспріимчивую душу городъ, бывшій уже болѣе ста лѣтъ колыбелью всякаго прогресса! Подведя сначала итогъ умбрійскому искусству, Рафаэль теперь становится наслѣдникомъ искусства флорентійскаго. Онъ приглядывается, изучаетъ, копируетъ, пытается воспринять въ себѣ и переварить всю флорентійскую живопись прошлаго. Онъ проводитъ цѣлые часы въ капеллѣ Бранкаччи, гдѣ творенія Мазаччьо раскрываютъ передъ нимъ тайну высокаго стиля. Онъ заходитъ на хоры Санта Марія Новелла и пользуется Вѣнчаніемъ Маріи Гирландайо, какъ образцомъ для своей фрески въ Санъ-Северо. Онъ изучаетъ и Донателло, заимствуетъ изъ его барельефа на Оръ-Санъ-Микеле мотивъ для Св. Георгія (въ Эрмитажѣ).

Съ еще большимъ рвеніемъ, чѣмъ стариковъ, изучаетъ онъ современниковъ. Во Флоренціи Леонардо прожилъ съ 1503 до 1506 г. Здѣсь онъ создалъ Св. Анну, битву при Ангіари и Монну Лизу. Здѣсь Фра Бартоломео усмотрѣлъ задачу своей жизни въ томъ, чтобы математически доказать правила, придуманныя великимъ миланцемъ для линейной компановки группъ. Произведенія Рафаэля не оставляютъ никакого сомнѣнія, что оба художника вошли въ его поле зрѣнія. Какъ раньше Перуджино, такъ теперь за его Мадоннами стоитъ Леонардо.

Въ Мадоннѣ del Granduca флорентійскіе элементы еще смѣшаны съ умбрійскими. Слегка склоненная головка Маріи подъ платкомъ матроны кажется послѣднимъ отзвукомъ Перуджино, а пухленькое бебе, съ любопытствомъ глядящее въ жизнь, показываетъ, что на Рафаэля оказали вліяніе дѣтскія фигуры Леонардо: земная жизнерадостность начинаетъ вытѣснять церковное настроеніе. Потомъ слѣдуютъ картины, гдѣ и Марія лишается своей прежней монашеской застѣнчивости. Она уже не носитъ платка матроны, голова ея непокрыта, или же на волосы накинута прозрачная вуаль. Она уже не опускаетъ глазъ. Богородица стала счастливой матерью.

Вмѣстѣ съ тѣмъ мѣняется подъ вліяніемъ Леонардо и языкъ формъ. Раньше ребенокъ Христосъ стоялъ прямо на колѣняхъ матери или сидѣлъ на ея колѣняхъ, образуя острый уголъ. Теперь Рафаэль предпочитаетъ мотивы движенія, позволяющіе изображать волнистыя

Ил ×1

Рафаэль: Мадонна Colonna.

Рафаэль: Мадонна, Христосъ и Іоаннъ Креститель.

Рафаэль: Сонъ Геркулеса.

Рафаэль. *Парнасъ.*

линіи: Марія «Мадонны Tempi» прижимаетъ младенца къ себѣ, на Мадоннѣ лорда Коупера Онъ обвиваетъ своими ручонками шею матери, на Мадоннѣ «дома Орлеанъ» и Colonna Онъ пробуетъ встать, хватаясь за платье Маріи, на «Мадоннѣ Bridgewater» Онъ покоится на ея колѣняхъ, образуя красивую кривую. Молитвенникъ, раньше выражавшій сентиментальную идею, теперь примѣняется только потому, что благопріятствуетъ широкимъ мотивамъ движенія.

Играетъ въ этихъ картинахъ особую роль, естественно, и композиція по типу треугольника. Какъ на «Мадоннѣ въ гротѣ», такъ и въ Св. Аннѣ Леонардо вписалъ фигуры въ равнобедренный треугольникъ. Теперь и Рафаэль пишетъ картины, пользуясь для достиженія пирамидальной формы ангелами, Іосифомъ и маленькимъ Іоанномъ. Наиболѣе раннимъ изъ этихъ произведеній является, повидимому, «Мадонна Terranuova». Лица Младенца Христа, ангела и Іоанна носятъ еще умбрійскій отпечатокъ. Однако движеніе руки Маріи, протянутой словно для защиты, напоминаетъ «Мадонну въ гротѣ», а ангелъ прижимается къ колѣнямъ Маріи только затѣмъ, чтобы получилась форма правильной пирамиды.

Еще ярче иллюстрируютъ эти стремленія Рафаэля «Мадонна среди зелени», «Мадонна съ щегленкомъ» и «Прекрасная садовница» (La belle jardinière). Къ Леонардо восходитъ здѣсь не только Младенецъ Христосъ съ пухленькими щечками и праксителевскимъ contraposto, но и вся распланировка. «Мадонна среди зелени» (въ Вѣнѣ) протягиваетъ голую ногу далеко влѣво такъ, что она вполнѣ соотвѣтствуетъ ножкѣ маленькаго Іоанна, стоящаго по правую сторону на колѣняхъ. При взглядѣ на «Прекрасную садовницу» (въ Луврѣ), равно какъ и на «Мадонну Эстергази» въ Будапештѣ глазъ скользитъ отъ ножки ребенка Христа по его красиво изогнутымъ бедрамъ дальше по направленію къ плащу и головѣ Маріи, а потомъ обратно по волнистой линіи, образуемой ея вздувающимся платкомъ и ножкой стоящаго на колѣняхъ маленькаго Іоанна. На «Мадоннѣ съ щегленкомъ» (во Флоренціи) выстраиваются даже двѣ пирамиды, одна надъ другой. Вершину нижней образуютъ руки обоихъ дѣтей, играющихъ съ птичкой, а вершину верхней—голова Маріи. Молитвенникъ, который онъ держитъ въ сторону отъ себя, вноситъ нѣкоторое разнообразіе въ строго выдержанную схему.

Удивляешься, какъ быстро научился Рафаэль этимъ выдвинутымъ чинквечентистами пріемамъ композиціи. «Мадонна подъ балдахиномъ» (del Baldacchino) въ галлереѣ Питти едва можно отличить отъ аналогичныхъ картинъ Фра Бартоломео. Съ удивительной увѣренностью идетъ онъ по тому же пути, по которому послѣдній шелъ, создавая алтарныя картины Лувра и Флорентійской Академіи. Вздымается большой балдахинъ, развѣвающіяся завѣсы котораго поддерживаютъ летающіе въ изящныхъ позахъ ангелы. Около трона стали полукругомъ святые. Когда вы поднимете глазъ съ обоихъ стоящихъ у подножія ангеловъ вверхъ къ круглымъ завѣсамъ балдахина, то онъ опишетъ мягкую, волнистую линію. И все-таки чего-то нѣтъ! Вы выносите такое впечатлѣніе, что Рафаэль научился у Леонардо именно только тому, что можно было перенять. Онъ скомпановалъ свою картину

точь въ точь, какъ Леонардо. Какъ Леонардо, онъ придалъ позѣ фигуръ мелодію мягкой змѣящейся линіи. Въ другихъ произведеніяхъ, какъ, напр., въ Маргаритѣ, онъ изображалъ и игру драпировокъ, чарующими линіями охватывающихъ юношескія тѣла.

И все-таки онъ заимствуетъ у своего образца всегда только формальную сторону, композицію линій. У него нѣтъ того свѣта, который у Леонардо все растворяетъ и смягчаетъ. Композиція его картинъ—вспомните въ особенности «Мадонну Canigiani»—отличается поэтому чѣмъ-то связаннымъ, застывшимъ. Разсчитанность композиціи рѣзче бросается въ глаза, такъ какъ рисунокъ линій не растворяется въ атмосферѣ свѣта. Нѣтъ у Рафаэля и сверхземной изысканности Леонардо. Для послѣдняго форма имѣла значеніе только настолько, насколько она наполнялась извѣстнымъ духовнымъ содержаніемъ. Эту душевную красоту мы тщетно будемъ искать въ картинахъ Рафаэля. Изображенныя имъ дѣти добры и милы, но не обворожительны. Его Мадонны симпатичны и ласковы, но не очаровательны. Нѣтъ той души, которая сообщала созданіямъ Леонардо ихъ невыразимую прелесть.

Сказываются эти слабыя стороны, естественно, и въ его портретахъ. Какъ портретистъ, Рафаэль былъ первоначально также послушнымъ ученикомъ Перуджино. Его мужчины и юноши отличались тѣмъ же голубинымъ взоромъ, что и портреты Перуджино. Какъ у послѣдняго, они держатъ въ рукѣ записку, и также на фонѣ раскинулся чистенько отдѣланный умбрійскій пейзажъ. Потомъ на него начинаетъ оказывать вліяніе Монна Лиза, ставшая евангеліемъ для всѣхъ художниковъ. Даже старикъ Франчья, несомнѣнно, создалъ бы свой портретъ Evangelista Scappi (въ Уффиціяхъ) иначе, если бы не имѣлъ передъ собою Монны Лизы. Носилась теперь Джьоконда и передъ взорами Рафаэля. Какъ Маддалена Дони, такъ и Беременная дама (Donna gravida) держатъ руку и одѣты, какъ Монна Лиза. Разница только та, что у Рафаэля царитъ нѣкоторая скучная обывательщина. Демонизмъ Леонардо сталъ у Рафаэля миловидностью. Стоитъ только вспомнить его автопортретъ, этого похожаго на дѣвушку юношу съ кроткимъ, ничего не говорящимъ взоромъ, и станетъ понятнымъ, что духовный міръ Леонардо долженъ былъ остаться ему книгой за семью печатями. Не Рафаэль, а скорѣе Франчьабиджіо поэтому творецъ своеобразно-суровой женщины, не то свѣтской дамы, не то монашенки, смотрящей на насъ большими черными, загадочными глазами (La Monaca).

Лучше всего характеризуетъ его манеру работать находящееся въ галлереѣ Боргезе Положеніе во гробъ. Здѣсь ему удалось въ одномъ произведеніи соединить воедино Перуджино, Мантенью, Фра Бартоломео и даже Микель Анджело. Принимаясь за эту картину, онъ имѣлъ передъ собой Pietà Перуджино. Гравюра Мантеньи раскрыла передъ нимъ новыя точки зрѣнія. Мертвое тѣло Христа онъ заимствуетъ изъ Pietà Микель Анджело, сидящую справа женщину, протягивающую руки черезъ голову назадъ, изъ Святого Семейства Трибуны того же Микель Анджело, а духъ Фра Бартоломео сказался въ томъ, что идейное содержаніе темы совершенно подчинено формальнымъ соображеніямъ.

Въ виду свойственнаго этой картинѣ академическаго привкуса ее называютъ обыкновенно его Prix de Rome. Но и на самомъ дѣлѣ именно послѣ ея окончанія Рафаэль былъ приглашенъ въ Римъ. Ему всего двадцать три года. И вотъ начинается превращеніе, являющееся однимъ изъ величайшихъ чудесъ исторіи искусства. Гусеница превращается въ бабочку, которая поднимается къ небу.

Вмѣсто тихихъ идиллій Рафаэль обязанъ теперь изображать событія, полныя драматизма, вмѣсто простыхъ Мадоннъ онъ долженъ создавать фрески. И эта задача не угнетаетъ его, а только проясняетъ ему размѣръ его таланта. Если въ Перуджіи онъ былъ чувствительнымъ умбрійцемъ, а во Флоренціи воспріимчивымъ послѣдователемъ Леонардо, то теперь онъ становится представителемъ высокаго стиля. Его способность компановать, его декоративное чутье обнаруживаются теперь въ самомъ грандіозномъ масштабѣ. Въ его картины проникаетъ теперь частица торжественной возвышенности и суроваго величія вѣчнаго города. Художникъ, не достигшій и двадцати пяти лѣтъ, создаетъ всѣ тѣ творенія, въ которыхъ мы усматриваемъ классическое выраженіе культуры Ренессанса.

Какъ извѣстно, первой его задачей было украшеніе Stanza della Segnatura. На потолкѣ надлежало изобразить аллегорическія фигуры богословія и философіи, юриспруденціи и поэзіи, а на стѣнахъ—картины, рисующія проявленія этихъ духовныхъ силъ. Подъ фигурой богословія виднѣются представители церкви, тѣснящіеся вокругъ алтаря Св. Тайнъ, подъ фигурой философіи—греческіе мыслители, окружающіе Платона и Аристотеля, подъ образомъ юриспруденціи—Сикстъ IV, издающій свой декретъ, а подъ образомъ поэзіи—Парнассъ, прообразъ всѣхъ позднѣйшихъ полуцикловъ, гдѣ сгруппированы знаменитые люди разныхъ эпохъ вмѣстѣ съ небесными фигурами.

Окруженный музами греческой миѳологіи сидитъ Аполлонъ въ миртовой рощѣ. У ногъ его кастальскій источникъ. Ради широкихъ, округлыхъ мотивовъ движенія онъ играетъ не на лирѣ, а на скрипкѣ. У подножія горы собрались великіе поэты Греціи и Италіи. Античный міръ и христіанство, тѣ двѣ силы, которыя боролись въ теченіе кватроченто, вступили теперь въ тѣсный, нерасторжимый, повидимому, союзъ. Еще интереснѣе литературнаго содержанія этой картины ея формальная сторона. Только Disputa, первая изъ этихъ картинъ, обнаруживаетъ еще прежняго Рафаэля, Рафаэля флорентійской эпохи. Перенимая множество фигуръ изъ «Поклоненія» Леонардо, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ слѣдуетъ при композиціи правиламъ, установленнымъ Леонардо для историческихъ картинъ. Такъ же точно и въ картинѣ, изображающей изданіе декрета, выступаетъ еще связь съ кватроченто, съ «Назначеніемъ Платины» Мелоццо да-Форли.

Создавая Парнассъ, Рафаэль, какъ бы играя, справился съ неблагопріятными условіями. Съ удивительной легкостью вписалъ онъ картину въ пространство, раздѣленное дверью.

А въ Аѳинской школѣ—хотя и въ ней многое напоминаетъ «Поклоненіе» Леонардо, «Платину» Мелоццо и падуанскіе барельефы Донателло—передъ нами точно совершенно новый художникъ. Въ

остальныхъ картинахъ рѣчь шла объ игрѣ орнаментальныхъ линій. Красивыми арабесками покрываютъ фигуры стѣну. Здѣсь же самъ Рафаэль создалъ пространство. Его кисть точно взрываетъ стѣны залы и ставитъ на ея мѣсто новую въ празднично-классическомъ стилѣ, наполняя ее людьми, являющимися уже не арабесками, а тѣлами. Нѣтъ надобности предполагать, какъ сообщаетъ Вазари, что Браманте далъ ему рисунокъ—онъ просто живописалъ идеи Браманте, какъ Мазаччьо идеи Брунеллеско, а Піеро делла Франческа идеи Леоне Баттиста Альберти. Въ обществѣ великаго архитектора изъ Урбино, создавшаго тогда зданія, открывающія новую эру въ исторіи архитектуры, самъ Рафаэль превратился изъ художника линій въ великаго художника пространственныхъ отношеній, въ великаго архитектора.

Картины второй залы должны были изобразить чудесное спасеніе церкви отъ разныхъ опасностей: изгнаніе Аттилы изъ Италіи, изгнаніе Эліодора изъ іерусалимскаго храма, явленіе Спасителя сомнѣвавшемуся іерею, служившему мессу въ Больсенѣ, освобожденіе ангеломъ Петра изъ темницы.

Здѣсь прежде всего бросается въ глаза, какъ еще величественнѣе расправляетъ свои крылья архитекторъ Рафаэль. Какъ въ «Аѳинской школѣ», такъ и на картинѣ, изображающей Эліодора, раскинулось широкое пространство и такъ какъ оно оживлено лишь нѣсколькими фигурами, то получается особенно отчетливое представленіе о третьемъ измѣреніи. А въ этомъ просторномъ пространствѣ происходитъ событіе, полное бурнаго движенія. По приказу сирійскаго царя Селевка Эліодоръ хотѣлъ разграбить храмъ. Но Богъ услышалъ молитву первосвященника Онія. Появляется небесный всадникъ и изгоняетъ святотатца. Всюду движеніе. На правой сторонѣ молніеносное явленіе всадника и сопровождающаго его ангела, на лѣвой—толпа народа, изумленнаго, говорящаго, жестикулирующаго. Пустое пространство въ срединѣ подсказываетъ впечатлѣніе внезапнаго движенія, неудержимаго стремленія впередъ. Если въ Аѳинской школѣ композиція еще отличалась правильнымъ построеніемъ и торжественной цѣльностью, то здѣсь она растворяется въ свободной, ничѣмъ не стѣсненной игрѣ взаимно уравновѣшивающихъ другъ-друга силъ.

Бросается въ глаза еще одна удивительная черта.

Рафаэль, этотъ художникъ, сосредоточившійся исключительно на пространственныхъ и линейныхъ отношеніяхъ, отводившій до сихъ поръ въ своихъ картинахъ такое второстепенное мѣсто краскѣ, вдругъ обнаруживаетъ способность передавать очарованіе красокъ и свѣта, способность, которой онъ до сихъ поръ, казалось, былъ одаренъ въ такой незначительной степени. На изображающей мессу въ Больсенѣ картинѣ онъ заставляетъ свѣтъ падать въ отверстіе купола и смѣшиваться съ сіяніемъ свѣчей. Ангелъ, освобождающій Петра, озаренъ точно неземнымъ свѣтомъ. На стальныя брони падаетъ отъ факела яркій свѣтъ. Серпъ луны на небѣ окруженъ черными тучами, тогда какъ на горизонтѣ показывается розовая полоса утренней зари.

Рафаэлю удалось въ концѣ-концовъ сочетать свой ясный рисунокъ, которому онъ придавалъ главное значеніе, съ пылающимъ ко-

лоритомъ и сіяющими свѣтовыми эффектами. Мы можемъ опять-таки вскрыть причину этого у Рафаэля необычайнаго явленія. Въ 1511 г. въ Римъ прибылъ одинъ изъ величайшихъ художниковъ Венеціи, ученикъ Джьорджоне, Себастіано дель-Пьомбо. Уже возникла его нынѣ находящаяся въ Берлинской галлереѣ Доротея на фонѣ пылающаго вечернимъ свѣтомъ пейзажа. Такіе красочные аккорды были Рафаэлю до той поры невѣдомы. Ярко красочный пейзажъ Себастіано долженъ былъ вдохновить его къ подобнымъ же попыткамъ. И если впослѣдствіи Себастіано преслѣдовалъ Рафаэля своей ненавистью, то, быть можетъ, потому, что находилъ присвоеніе Рафаэлемъ чужихъ мыслей слишкомъ непринужденнымъ.

Въ слѣдующіе годы дѣятельность Рафаэля становилась все шире. Чтобы выполнить безчисленное множество заказовъ, сыпавшихся на него, онъ долженъ былъ все чаще и все въ большемъ размѣрѣ привлекать къ участію въ работѣ своихъ учениковъ и помощниковъ. Новый принципъ, одинако характерный какъ для Рафаэля, такъ и для его вѣка, вошелъ такимъ образомъ въ жизнь. Пятнадцатое столѣтіе было эпохой индивидуализма. Художники, работавшіе въ Сикстинской Капеллѣ, дѣйствовали рядомъ независимо другъ отъ друга. Еще Микель Анджело писалъ свои гигантскія картины безъ помощниковъ. Рафаэль, подчинявшійся самъ личности другихъ, сдѣлался вмѣстѣ съ тѣмъ диктаторомъ, повелѣвавшимъ цѣлымъ войскомъ болѣе мелкихъ художниковъ. Мѣсто индивидуальныхъ созданій занимаютъ теперь произведенія, являющіяся только коллективными продуктами искусства чинквеченто.

Притомъ, начиная съ 1514 г., Рафаэль руководится уже новыми образцами. Необходимо помнить: 1512 годъ знаменовалъ собою вѣху въ исторіи искусства—были закончены плафоны Микель Анджело въ Сикстинской Капеллѣ. Уже во Флоренціи, работая надъ Положеніемъ во гробъ, Рафаэль воспользовался нѣкоторыми фигурами Микель Анджело. Окончаніе сикстинскихъ плафоновъ имѣло своимъ послѣдствіемъ, что Рафаэль все болѣе подпадалъ вліянію Буонароти. Случайность ли, если онъ написалъ для семейной часовни Агостино Киджи въ Санта Марія делла Паче именно сивиллъ? Или напалъ онъ на эту тему потому, что могучія женщины Микель Анджело не давали ему спать? Какъ бы тамъ ни было, его Сивиллы переводятъ образы Микель Анджело на языкъ его собственнаго очаровательнаго стиля.

Рафаэль воспользовался не только мотивами движенія, встрѣчающимися у Микель Анджело. Кисть Микель Анджело напоминаетъ также пластическая разработка формы и греческія складки одѣяній. Съ другой стороны, его Сивиллы относятся къ аналогичнымъ образамъ Микель Анджело, какъ раньше его портретъ Маддалены Дони относился къ Моннѣ Лизѣ Леонардо. Все, что у Микель Анджело носило печать сверхчеловѣческаго величія, печать terribile, Рафаэль принижаетъ до уровня миловидной прелести. Титанизмъ превращенъ въ нѣжность, а сила Рафаэля сказалась въ очаровательной легкости, съ которой онъ вписалъ фигуры въ полукругъ.

И не только Сивиллы, но и Сотвореніе міра Микель Анджело вдохновило Рафаэля къ подражанію. И вотъ и онъ развертываетъ на потолкѣ лоджій исторію сотворенія міра. Совершенно какъ у Микель Анджело, носится Богъ-Отецъ въ міровомъ пространствѣ. Совершенно такъ же подходитъ Онъ патріархомъ къ Адаму и Евѣ. Вездѣ, даже въ картинѣ потопа, слышатся отзвуки сикстинскихъ плафоновъ. Только не слышно громовыхъ словъ. Бесѣдуетъ ласковый causeur. Грандіозность Микель Анджело стала каллиграфической элегантностью. Кое-какіе мотивы заимствовалъ Рафаэль и у Содомы, напр. движеніе руки Евы на картинѣ, изображающей ея сотвореніе, всецѣло соотвѣтствуетъ такому же жесту на картинѣ Содомы, воспроизводящей преддверіе ада. Прелестнѣе всего Рафаэль, естественно, когда изображаетъ не великое, а сельскія идилліи. Въ особенности встрѣча Якова и Рахили напоминаетъ, какъ и многія его юношескія произведенія, нѣмецкихъ романтиковъ, напр. Фюриха.

Еще болѣе, чѣмъ Микель Анджело, вліяетъ на Рафаэля, начиная съ 1514 г., античное искусство.

Уже въ дни своей юности глядѣлъ онъ со свойственной умбрійцамъ мечтательностью на прекрасный міръ классической древности. Вѣетъ величавостью античныхъ статуй и отъ философовъ Аѳинской школы. Павшій на полъ мужчина на картинѣ «Эліодоръ» напоминаетъ своей позой умирающаго галла. Годы, прожитые имъ въ Римѣ, играютъ видную роль въ исторіи археологіи. То было время, когда изъ земли выходили всѣ знаменитыя созданія античной пластики, считавшіяся вплоть до Винкельмана, Лессинга и Гёте величайшими откровеніями эллинскаго духа: Аполлонъ, спящая Аріадна, Антиной, Лаокоонъ. Извѣстными стали не только такія грандіозныя творенія античной пластики, но и произведенія античной живописи.

Были извлечены термы Тита, познакомившія съ орнаментикой поздней римской культуры. Былъ основанъ музей Бельведере. Послѣ смерти Браманте Рафаэль сдѣлался не только строителемъ Храма Петра, но и хранителемъ древностей. Его официальная должность вмѣняла ему въ обязанность заниматься новыми раскопками. Въ гравюрахъ, сдѣланныхъ съ его рисунковъ Маркъ Антоніемъ, Марко Денте и др., встрѣчается безчисленное множество античныхъ статуй: Аполлонъ Бельведерскій, Аріадна, дѣвушка, снимающая сандаліи, фигура Venus accroupie, группа грацій, силенъ, всевозможныя каріатиды и рельефы съ саркофаговъ. Иногда, какъ на судѣ Париса, онъ ставитъ рядомъ нѣсколько статуй въ красивыхъ движеніяхъ. Все чаще и больше сказывается теперь его благоговѣніе передъ античнымъ искусствомъ и въ его самостоятельныхъ твореніяхъ.

Прежде всего здѣсь рѣчь идетъ о возрожденіи классической живописи. Стѣны лоджій съ ихъ гротескными украшеніями говорятъ намъ о томъ, что тогда какъ разъ были извлечены термы Тита, такъ наз. «гроты». Надлежало расписать стѣны одного изъ коридоровъ Ватикана радостно-веселой игрой линій. Рафаэль выполнилъ этотъ заказъ, использовавъ содержаніе своей тетради съ античными этюдами. Въ этихъ свѣтлыхъ олимпійскихъ сценахъ, въ этихъ амурахъ и пти-

цахъ, въ этихъ дѣвушкахъ, качающихся на гирляндахъ зелени или подслушивающихъ за изящными колоннами, въ этихъ фестонахъ и вазахъ, тритонахъ и сатирахъ, наядахъ и сфинксахъ скопировано все, что XVI столѣтіе знало изъ сокровищницы античнаго искусства.

«Нѣтъ такой вазы и статуи,—говоритъ Вазари,—нѣтъ такой колонны или такой скульптуры, цѣлой или разбитой, которыхъ не срисовалъ бы Рафаэль и которыми онъ не воспользовался бы для украшенія лоджій».

Не слѣдуетъ при этомъ забывать, что изъ всѣхъ этихъ заимствованій онъ создалъ самостоятельное цѣлое. Полученный имъ заказъ отвѣчалъ какъ нельзя болѣе его любви къ мелодичной прелести формъ, къ «античной кантиленѣ»: претворяя все въ graziosissima grazia своего существа, онъ создалъ твореніе, которое возрождаетъ старое, являясь вмѣстѣ съ тѣмъ однимъ изъ прекраснѣйшихъ подвиговъ декоративнаго искусства Ренессанса.

Выразивъ свое поклоненіе античному міру этимъ игриво-кокетливымъ орнаментомъ, Рафаэль вскорѣ подчинился и стилистическому вліянію древняго искусства. На ряду съ классической живописью онъ подражаетъ теперь и классической скульптурѣ. О томъ, до какой степени онъ находился подъ вліяніемъ этихъ пластическихъ тенденцій, можно судить по тому, что онъ отказывается теперь отъ всего, что раньше составляло предметъ его живѣйшихъ заботъ. Его уже не увлекаетъ проблема пространства и красочности. Теперь онъ составляетъ свои картины изъ однѣхъ только статуй. Характернымъ примѣромъ можетъ служить написанное для виллы Фарнезина Торжество Галатеи. Только главная фигура навѣяна современнымъ ему произведеніемъ, Ледой Леонардо. Всѣ прочія подробности—морской кентавръ, нереиды, тритонъ, геній на спинѣ дельфина,—заимствованы изъ барельефовъ на античныхъ гробницахъ. Пространство и краски стали для него столь второстепенными, что онъ даже совсѣмъ не пишетъ воду, хотя мѣстомъ дѣйствія является море, а заставляетъ фигуры выступать, подобно статуямъ, на фонѣ суши.

Нѣсколькими десятилѣтіями раньше обработалъ аналогичную тему Боттичелли въ своемъ Рожденіи Венеры, и если вы хотите понять, чѣмъ пожертвовалъ Рафаэль, вспомните эту картину. Разлитое въ твореніи Боттичелли нѣжное, мечтательное настроеніе объясняется главнымъ образомъ охватывающей зрителя величественной поэзіей нирваны. Кажется, Афродита плыветъ по безграничному океану. Рафаэль отказывается отъ воспроизведенія иллюзіи безконечнаго, создать которую способна только творящая пространство живопись, съ тѣмъ, чтобы придать картинѣ характеръ раскрашеннаго барельефа.

Дополненіемъ къ этому произведенію могутъ служить украшающія виллу Фарнезина картины, изображающія Психею. Подобно тому, какъ фрески на потолкѣ—судъ боговъ и свадебное празднество—похожи на раскрашенныя, носящіяся въ воздухѣ статуи, такъ фигуры на распалубкѣ свода выступаютъ изъ пустоты съ пластической выпуклостью изваяній. Въ недостаткахъ рисунка, мѣшающихъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ впечатлѣнію, виноватъ, вѣроятно, не самъ

Рафаэль. Если на превосходно скомпанованной спинѣ порой сидитъ плохо нарисованная шея, если невыразительность многихъ головъ доходитъ до послѣдней границы допустимаго, то подобные недостатки слѣдуетъ отнести за счетъ учениковъ, на долю которыхъ выпало исполненіе, геній же Рафаэля сказался и здѣсь въ той играющей легкости, съ которой онъ вписалъ свои мраморныя созданія въ обрамляющіе ихъ треугольники. Въ томъ способѣ, съ какимъ напр. спускающійся съ неба Меркурій или поднимающаяся къ небу Психея вписаны въ клинообразныя части свода, снова обнаруживается рука мастера, которому подобная тонкость композиціи нипочемъ.

Теперь передъ нами вопросъ, что вышло, когда Рафаэль сталъ примѣнять этотъ пластическій стиль къ христіанскимъ темамъ? Не долженъ ли былъ проявиться нѣкій диссонансъ между сюжетами, подлежавшими обработкѣ, и самымъ способомъ ихъ трактовки? Созданныя имъ болѣе позднія картины Ватикана не оставляютъ въ этомъ отношеніи никакого сомнѣнія. Центральная картина третьей станцы должна была изображать тему, какъ одинъ изъ папъ крестнымъ знаменіемъ потушилъ пожаръ,—тему изъ средневѣковой жизни. Мы ожидаемъ увидѣть средневѣковое чувство подавленности, мы готовы предположить, что прежній ученикъ Себастьяно воспользуется случаемъ упиться свѣтовыми эффектами и будетъ изображать пылающее пламя и зарево пожара.

Подобныя проблемы теперь уже не занимаютъ Рафаэля. Подчинившая его себѣ пластическая идіосинкразія привела къ тому, что вмѣсто пожара Борго онъ изобразилъ пожаръ Трои... Да и это опредѣленіе приложимо лишь къ той группѣ, которая обычно истолковывается, какъ Анхисъ и Эней. На самомъ дѣлѣ вся картина не болѣе, какъ коллекція голыхъ тѣлъ. Одинъ голый человѣкъ спускается по стѣнѣ, другой подхватываетъ ребенка, отъ вѣтра вздуваются одежды водоносицъ. Подобно тому, какъ здѣсь нѣтъ достаточной мотивировки, такъ нѣтъ здѣсь и внѣшней связи между фигурами. Вся тема служитъ художнику поводомъ для упражненій въ математикѣ формъ, средствомъ сопоставить нѣсколько пластически разработанныхъ тѣлъ въ красивыхъ движеніяхъ приблизительно такъ, какъ это дѣлалъ въ XIX в. Лейтонъ.

Такой художникъ, какъ Рафаэль, не могъ однако остановиться на этомъ пути. Его сила заключалась какъ разъ въ его способности претворять самыя крайнія противоположности въ единство новаго стиля. И потому именно ему удалось въ концѣ-концовъ сліяніе христіанскаго и языческаго міровъ. Въ картонахъ, нарисованныхъ имъ для нижней части стѣнъ Сикстинской Капеллы, его античное умонастроеніе вылилось въ форму спокойнаго классицизма. И это античное настроеніе настолько сильно, что пропитываетъ своими жизненными соками и христіанство. Вѣдь не даромъ картоны Рафаэля были названы христіанскими скульптурами Парѳенона. Кто, подобно Рёскину, герольду прерафаэлитовъ, подвергнетъ ихъ анализу съ точки зрѣнія духовнаго содержанія, тотъ почувствуетъ, конечно, чисто внѣшній характеръ этихъ эллинскихъ линій. Міровое значеніе христіанства вѣдь въ томъ и заключалось, что оно пробудило отъ сна душу человѣческую.

Но кто къ оцѣнкѣ извѣстнаго періода въ исторіи искусства примѣняетъ не критерій, взятый изъ другой эпохи, тотъ почувствуетъ, что задача вѣка была Рафаэлемъ рѣшена наиболѣе совершеннымъ образомъ.

Какъ извѣстно, Ницше замѣтилъ, что вѣкъ Льва X былъ ознаменованъ побѣдой языческаго духа. Картоны Рафаэля показываютъ еще ярче, чѣмъ Тайная Вечеря Леонардо, какая перемѣна происходила тогда въ нравахъ общества. Только названіе этихъ картинъ христіанское. Форма, настроеніе—чисто античныя. Христіанство пропитано и насыщено душой эллинизма. Передъ нами тотъ знаменательный фактъ, что христіанское искусство въ его классическій періодъ является продуктомъ языческаго духа. Эти произведенія вызываютъ наше удивленіе не только, какъ творенія воображенія, проникнутаго насквозь страстною любовью къ античному міру, но и торжественнымъ созвучіемъ, чудеснымъ ритмомъ композиціи. Дышатъ героическимъ величіемъ и нѣкоторые пейзажи, напр. на картинѣ, изображающей чудесный уловъ рыбы: то словно предвосхищеніе Пуссена.

Другимъ доказательствомъ удивительной разносторонности Рафаэля является тотъ фактъ, что онъ и теперь еще владѣлъ значительнымъ фондомъ натуралистическихъ данныхъ, позволившимъ ему создать рядъ портретовъ, принадлежащахъ, на ряду съ портретами Тиціана, къ величайшимъ продуктамъ портретной живописи чинквеченто. Можно было бы подумать, что крупные заказы сдѣлаютъ изъ него легкотворящаго декоратора. Эти портреты доказываютъ, что Рафаэль и теперь еще продолжалъ изучать природу, что именно это упорное изученіе природы позволяло ему оставаться сильнымъ и свѣжимъ. Сначала и въ этихъ портретахъ сказывается еще Рафаэль флорентійской эпохи. Портреты нѣкоторыхъ молодыхъ людей и находящаяся въ галлереѣ Барберини Форнарина отличаются еще свойственнымъ портретамъ флорентійцевъ привлекательнымъ, слегка безличнымъ стилемъ. Но и какъ портретистъ Рафаэль перешелъ отъ привлекательности къ мощи, отъ миловидности къ героической силѣ. La donna velata (дама подъ покрываломъ) относится къ Маддаленѣ Дони, какъ Сикстинская Мадонна къ Прекрасной садовницѣ. Отъ этой мощной женщины вѣетъ чѣмъ-то невыразимо строгимъ, царственной неприступностью. Пусть портретъ Іоанны Аррагонской немного сбивается на иллюстрацію изъ журнала модъ,—весь составленный изъ могучихъ круглыхъ линій, онъ представляетъ характернѣйшій примѣръ того, къ чему стремилось искусство чинквеченто въ области портретной живописи.

Даже мужественные, сильные характеры нашли теперь чудеснаго истолкователя въ лицѣ съ виду женственнаго Рафаэля. Эти картины относятся къ числу тѣхъ рѣдкихъ произведеній, въ которыхъ воплотился духъ цѣлаго вѣка. Взгляните на кардинала Алидози. Не является ли онъ, столь чуждый благочестиваго смиренія, чудеснымъ типомъ гордой эпохи, когда и духовные стали свѣтскими людьми! Присмотритесь къ портрету Кастильоне! Не есть ли то воплощеніе умнаго дипломата, но безъ всякой хитрости, воплощеніе прямодушнаго, гордаго человѣка? Или возьмите портретъ библіотекаря Ингирами. Не удивительно ли, съ какимъ натурализмомъ Рафаэль, этотъ мнимый идеалистъ, рисуетъ

здѣсь два косящихся глаза и притомъ такъ, что они не производятъ безобразнаго впечатлѣнія, а самымъ безыскусственнымъ образомъ усиливаютъ выраженіе задумчивости. Никто изъ тѣхъ многихъ, которые потомъ создавали свои клише по историческимъ картинамъ Рафаэля, не смогъ бы написать портрета, отличающагося такой натуралистической точностью.

Подобныя картины объясняютъ намъ, почему этотъ столь близкій къ академизму художникъ стоитъ на самомъ дѣлѣ такъ несоизмѣримо высоко надъ всѣми позднѣйшими академиками.

Его наиболѣе грандіозными созданіями являются, быть можетъ, портреты обоихъ его покровителей-заказчиковъ. Находящійся въ Лондонѣ портретъ Юлія II вскрываетъ характеръ этого кондотьера лучше большого историческаго сочиненія. Передъ нами тотъ папа, который потребовалъ, чтобы Микель Анджело изваялъ его для Болоньи съ мечомъ въ рукѣ. Съ тѣмъ же мастерствомъ, съ какимъ передана натура кондотьера Юлія II, уловленъ въ портретѣ Льва X эпикурейскій характеръ этого изнѣженнаго представителя дома Медичи, заявившаго при восшествіи на папскій престолъ: «Используемъ титулъ папы, дарованный намъ Богомъ, чтобы насладиться жизнью». На ряду съ Павломъ III Тиціана и Иннокентіемъ Веласкеса эти портреты Рафаэля являются наиболѣе могучими изображеніями папъ.

Возвышается Рафаэль и какъ творецъ Мадоннъ отъ привлекательной миловидности флорентійскаго періода до грандіозной красоты. Эти картины отличаются отъ флорентійскихъ такъ же рѣзко, какъ картоны отъ Положенія во гробъ. Перешла ли къ этимъ Мадоннамъ частица суроваго величія сивиллъ Микель Анджело? Или эта перемѣна объясняется помимо этого вліянія совершенно естественнымъ образомъ тѣмъ, что моделями ему теперь служили римлянки, эти женщины съ могучимъ бюстомъ и размашистыми, спокойными движеніями, еще нынѣ встрѣчающіяся въ Трастевере? Какъ бы тамъ ни было, его Мадонны теперь не столько миловидны, сколько величественны. Мѣсто прежнихъ кроткихъ существъ заняло болѣе героическое женское поколѣніе могучаго тѣлосложенія, со смѣлыми движеніями.

Отражаетъ и пейзажъ суровое величіе окрестностей Рима. Фономъ служатъ уже не мягкіе холмы долины Арно, а строгія формы Кампаньи, оживленныя античными развалинами и акведуками. Распорядокъ фигуръ, прежде насильственно сконструированный, дышитъ теперь въ рамкахъ искусныхъ сплетеній могучей жизни.

Картина, подобная Мадоннѣ della Sedia, относится къ числу рѣдкихъ твореній, производящихъ впечатлѣніе наитія счастливой минуты. Одного только нѣтъ въ этихъ произведеніяхъ. Они—продукты того же самаго духа, который вылился въ такія чистыя эллинскія формы въ картонахъ Рафаэля. Въ нихъ чувствуется свѣтское могущество папства, величіе античнаго Рима, и нѣтъ ничего, что напоминало бы своимъ настроеніемъ Мадоннъ Беллини и Боттичелли. Недостаетъ христіанской нотки.

Но и этой ноткѣ было суждено вновь зазвучать въ картинахъ Рафаэля. На его послѣднія произведенія пали согрѣвающіе лучи христіанства.

Въ 1517 г. прибилъ Лютеръ свои тезисы къ вратамъ виттенбергской церкви и эхо этихъ ударовъ молота гулко пронеслось и надъ Италіей. Люди вдругъ вспомнили о религіи. Въ ясномъ свѣтѣ дня Ренессанса блеснула едва замѣтная молнія контръ-реформаціи. Положеніе во гробъ Фра Бартоломео въ галлереѣ Питти, Ассунта Тиціана и экстатическія картины Содомы порождены приблизительно тѣмъ же духомъ, который нѣсколькими десятилѣтіями раньше въ дни Савонаролы потрясъ Италію.

Рафаэль родился именно въ эти дни. Онъ былъ къ тому же выходцемъ изъ Умбріи, родины Франциска Ассизскаго. И вотъ на склонѣ жизни снова проявляется въ немъ душа мечтательнаго умбрійца. Характерно въ этомъ отношеніи возникшее тогда Шествіе къ Голгоѳѣ, картина, не укладывающаяся въ рамки Ренессанса. Эта эпоха любила представлять себѣ своихъ боговъ радостными и величественными, а не страдающими и надломленными. А въ особенности характерно, что Рафаэль создаетъ теперь цѣлую группу картинъ, исполненныхъ экстатичностью духовидца, бывшей когда-то въ модѣ въ дни Филиппино Липпи и снова вошедшей въ моду въ эпоху Гвидо Рени. Въ этихъ картинахъ, составляющихъ заключительный аккордъ его дѣятельности, высокій стиль, до той поры столь холодный, столь пластическій, согрѣтъ и одушевленъ христіанскимъ духомъ, мистической восторженностью, охватившей когда-то мальчика въ мастерской Перуджино. Такъ какъ эти картины обращаются не столько къ взорамъ зрителя, сколько къ смутному чувству, то въ нихъ ярче прежняго выступаетъ истинный носитель настроенія—элементъ красочности.

Первое изъ этихъ видѣній изображаетъ Св. Цецилію, медленно опускающую внизъ свой музыкальный инструментъ и съ восторженнымъ упоеніемъ прислушивающуюся къ доносящимся до ея слуха небеснымъ звукамъ. Пусть фигура Павла заимствована изъ Поклоненія Леонардо, а Магдалина соотвѣтствуетъ образамъ на изображающей Златоуста картинѣ Себастіано, зато есть несомнѣнная новизна въ обращенномъ къ небесамъ взорѣ Цециліи. То возродился Перуджино, то предчувствіе Гвидо Рени. Мадонна di Foligno, т.-е. Явленіе Маріи Іоанну Крестителю и Франциску Ассизскому, Св. Іерониму и заказчику картины Сиджизмондо Конти, скомпанована по образцу Вознесенія Леонардо. И однако экстатическое лицо Франциска и горящій взоръ Крестителя доказываютъ, что эллинъ Рафаэль снова сталъ художникомъ-христіаниномъ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ отводитъ теперь краскѣ болѣе существенную роль, чѣмъ прежде. Фигура царящей на облакахъ Мадонны окружена, какъ на картинахъ эпохи контръ-реформацій, ореоломъ сіяющаго свѣта. Приближается гроза. Надъ городомъ видна радуга. Дворцы словно погружены въ золотистую дымку. Въ Видѣніи Езекіиля эта свѣтопись доходитъ до страстной силы. Имѣется въ виду то мѣсто въ первой главѣ Езекіиля, гдѣ говорится о томъ, какъ въ полночь пронесся ураганъ съ огненнымъ облакомъ и молніи падали изъ него. Несомый символами четырехъ евангелистовъ, проносится Богъ, какъ буря и гроза. Развѣваются Его волосы. Пылающія облака обвиваютъ Его станъ. Правда,

черты Его лица похожи на Юпитера, какъ уже замѣтилъ Вазари, и однако самая тема видѣнія съ облаками и сверкающимъ небомъ вполнѣ соотвѣтствуетъ уже настроеніямъ барокко.

Не совсѣмъ забыты воспоминанія объ эллинскомъ мірѣ и въ Преображеніи Господнемъ. Стоящая внизу мать, указывающая мальчику на апостоловъ, является одной изъ вдохновеннѣйшихъ фигуръ, навѣянныхъ античной пластикой. Однако наверху картины точно слышатся звуки, долетѣвшіе съ родины Франциска Ассизскаго. Пусть голова Христа скопирована съ Воскресенія Леонардо, вѣющая отъ всей группы архаическая важность напоминаетъ Перуджино. Озаренный вечерней зарей пейзажъ служитъ красочнымъ переходомъ къ неземному сіянію эѳира.

А Сикстинская Мадонна завершаетъ дѣятельность Рафаэля гармоничнымъ аккордомъ. Здѣсь соединилось все, что составляло его силу въ разныя эпохи его творчества.

Въ флорентійскій періодъ Рафаэль заботился по образцу Фра Бартоломео о правильной композиціи своихъ картинъ. Здѣсь передъ нами какъ разъ такая линейная композиція безупречнѣйшей гармоніи, чуждая при всей своей математической схемѣ холодной обдуманности. «Красота—математика», говорилъ Энгръ. И въ самомъ дѣлѣ можно геометрически реконструировать эту картину, строго построенную по принципу золотого дѣленія. И однако эта, повидимому, столь обдуманная конструкція производитъ такое естественное и непосредственное впечатлѣніе, точно она вовсе не плодъ математическихъ размышленій, а мгновенная и прекрасная импровизація. Потомъ въ Римѣ, подъ вліяніемъ Браманте, Рафаэль сдѣлался великимъ художникомъ пространственныхъ отношеній, создавшимъ чудесно-величественный архитектурный фонъ Аѳинской школы.

Работая надъ Сикстинской Мадонной, Рафаэль вспомнилъ и объ этихъ своихъ былыхъ устремленіяхъ. Здѣсь пространство изображено такъ, что зрителю кажется, будто Марія приближается къ нему изъ царства безконечности.

Потомъ, создавая пожаръ Борго и свои картоны, онъ сдѣлался внимательнымъ ученикомъ грековъ. Его фигуры унаслѣдовали все благородство очертаній античныхъ статуй. На изваяніе, полное статуарной мощи, похожа и Сикстинская Мадонна. Вспоминается не виѳлеемская дѣва, а Милосская Афродита. Дѣва, Мать, Царица, Богиня—смилуйся надъ нами!

Въ послѣдніе годы жизни Рафаэль снова принялся за тѣ красочныя тенденціи, которымъ онъ предавался подъ вліяніемъ Себастіано дель Пьомбо. Окружены поэтому и на Сикстинской Мадоннѣ фигуры блескомъ красокъ, нѣжнымъ полумракомъ. Марія, прекрасная, какъ статуя, не выдѣляется, подобно Галатеѣ, на ничего не говорящемъ, покрытомъ лишь краской фонѣ, нѣтъ, она обвѣяна свѣтлыми, мерцающими облачками, населенными ангелочками, и въ ихъ сутолокѣ точно чувствуется жизнь, чувствуется дыханіе, слышится шопотъ великихъ тайнъ.

ill x 1.

Рафаэль: *Св. Цецилія.*

Рафаэлъ: *Обрученіе Маріи (Sposalizio).*

Гарофало. *Венера.*

Доссо Досси. *Поэтъ и муза.*

Краски, линіи, чувство пространственности, эллинское благородство формъ—все сочеталось въ этой картинѣ въ удивительную гармонію!

Сюда необходимо прибавить еще нѣчто, безъ чего все прочее было бы мертво. Картина обладаетъ психическими качествами, обычно не свойственными произведеніямъ Рафаэля. Какъ Преображеніе, такъ и Сикстинская Мадонна—явленія. Лишь на мгновеніе разорвалась завѣса, являющая небесную группу обоимъ внизу стоящимъ на колѣняхъ смертнымъ. Возможно ли забыть загадочно-покоряющій взглядъ этихъ четырехъ устремленныхъ на насъ глазъ? Эта дѣвичья стройная, обвѣянная небеснымъ дыханіемъ, Мать Спасителя, спускающаяся среди золотистаго блеска эѳира, этотъ ребенокъ Іисусъ, большими глазами глядящій такъ серьезно-серьезно въ безпредѣльность—они нарисованы точно не Рафаэлемъ, а Мурильо.

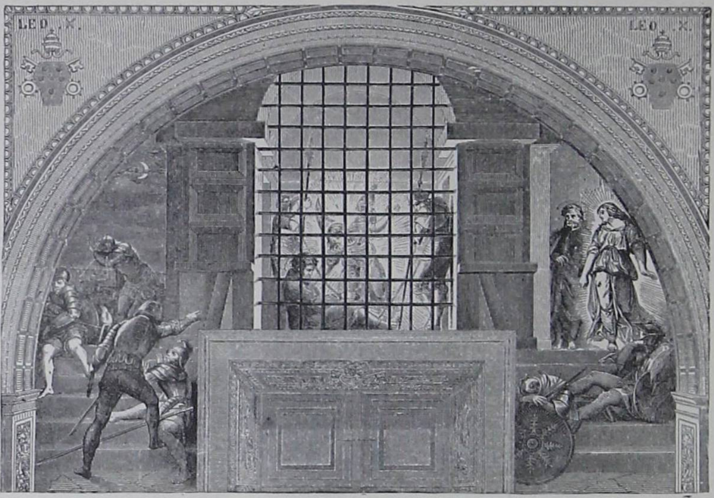
Съ красотою формы вновь сочеталась красота души.

Озираясь еще разъ назадъ на все созданное Рафаэлемъ въ короткій отпущенный ему періодъ времени, ясно чувствуешь, какія вѣчныя цѣнности все же содержало его творчество и чего недоставало бы міру, если изъять его ослѣпительный образъ изъ картины искусства эпохи Ренесанса.

Пусть многое въ его творчествѣ кажется слишкомъ внѣшнимъ, съ этимъ не трудно примириться, принимая во вниманіе, что этихъ произведеній вообще не существовало бы, если бы рядомъ съ фрагментарнымъ Леонардо и съ борющимся Микель Анджело не стоялъ бы легкотворящій Рафаэль.

Пусть многимъ изъ его созданій недостаетъ красочнаго очарованія. На ряду съ міромъ красочной прелести, нынѣ насъ окружающимъ, есть еще другая великая и не менѣе прекрасная страна, гдѣ царятъ священная красота линій и ея изящнѣйшій апостолъ—Рафаэль.

Нѣтъ въ немъ часто той индивидуальной нотки, того своеобразія, которыя очаровываютъ насъ въ другихъ художникахъ. Но именно потому, что ихъ въ немъ нѣтъ, именно потому, что онъ носится надъ своими картинами, какъ почти безплотный духъ, отличаются онѣ какъ будто тѣмъ же, что когда-то сообщало произведеніямъ безымяннаго религіознаго искусства ихъ силу и мощь: точно они созданы не отдѣльной личностью, точно въ нихъ воплотился духъ прекраснаго вѣка.



Рафаэль: Спасеніе Петра изъ темницы.

Конецъ Ренессанса.

О болѣе позднихъ художникахъ чинквеченто достаточно будетъ сказать нѣсколько словъ, такъ какъ при всемъ своемъ общемъ блескѣ эпоха вовсе не отличалась богатствомъ своеобразныхъ художниковъ.

Прежде всего необходимо констатировать, что нѣкоторыя мѣстныя школы сохранили даже въ эпоху расцвѣта Ренессанса отпечатокъ былой примитивности. Не безъ удивленія узнаемъ мы, напр., что веронскій художникъ *Джироламо даи-Либри* умеръ лишь въ 1556 г. Ибо размахъ чинквеченто ему совершенно чуждъ. Готически-прямолинейно стоятъ фигуры. Филенчатые потолки и богатый орнаментъ придаютъ его Мадоннамъ столь излюбленный кватрочентистами характеръ пестроты и богатства. Детально выписанъ также и пейзажъ. Тронъ Маріи возвышается подъ апельсиннымъ или миртовымъ деревомъ.

Въ самый расцвѣтъ Ренессанса появляются еще картины, напоминающія Мадонну della Vittoria Мантеньи. Творчество такихъ умбрійцевъ, какъ *Марко Пальмедзано*, также ближе къ готикѣ, принявшей характеръ барокко, чѣмъ къ классицизму. А феррарцы совершенно не укладываются въ рамки чинквеченто. *Лодовико Мадзолино* менѣе всего заботился о благородствѣ формъ. Его Избіеніе виѳлеемскихъ младенцевъ представляетъ дикую сутолоку палачей, дѣтей и защищающихъ ихъ женщинъ. Изъ облака показывается Богъ-Отецъ. Совершенно въ архаическомъ духѣ соединены на картинѣ хронологически разновременные эпизоды—Иродъ, дающій приказаніе объ убійствѣ, и бѣгство въ Египетъ. *Гарофало* создавалъ преимущественно салонныя

вещицы, въ особенности вакханаліи, напоминающія своей детальностью и стеклянностью картины какого-нибудь нидерландца типа Гендрика ванъ-Баленъ.

Кто ищетъ въ исторіи искусства эстетическихъ delicatesses, для того особенно интересной фигурой будетъ другъ Аріосто, *Доссо Досси*. Въ его картинахъ очаровываетъ прежде всего пылающая, точно извнутри свѣтящаяся краска. Зеленый, розовый и бѣлый цвѣта сливаются въ сильныя, благозвучныя гармоніи. Очень изящно выдѣляется на темной зелени пейзажа голова Іоанна Крестителя (галлерея Питти). Великолѣпно нарисовано блѣдное, нагое, юное тѣло Себастіана, вокругъ котораго блеститъ зеленый плащъ, тогда какъ изъ листвы дерева, подъ которымъ онъ стоитъ, сверкаютъ золотые апельсины (Брера). Красивъ свѣтло-зеленый пейзажъ, окружающій фигуру отшельника Іеронима (Вѣна). Поклоненіе волхвовъ происходитъ у Досси въ прекрасномъ уголкѣ, пронизанномъ вечернимъ свѣтомъ солнца. Тонко переданъ свѣтъ, излучаемый тѣломъ Младенца. Восхитителенъ пейзажъ и на картинѣ, гдѣ представители Confederazione delle neve стоятъ колѣнопреклоненные передъ Мадонной. Сгущаются розовыя облачка. Скользятъ яркія бѣлыя пятна свѣта. На картинѣ, изображающей Давида (галлерея Боргезе), Досси съ увлеченіемъ рисуетъ яркій свѣтъ, играющій на стальной бронѣ героя.

Эта колоритность въ связи съ чертами придворной провинціальной элегантности сообщаетъ особую нотку и его портретамъ. Художникъ одѣваетъ своихъ людей въ платья цвѣта зеленой, блестящей морской воды, изображаетъ придворнаго поэта, котораго вдохновляетъ муза, или придворнаго шута, который идіотически хохочетъ въ лицо зрителю, держа въ рукахъ барана. Своеобразны далѣе его карикатуры, его бамбоччьады, на которыхъ съ упоеніемъ выписаны виноградныя листья, глиняные кувшины и коричневая кожа, и соединены въ живописныя группы почти въ духѣ Іорданса сатиры, мужики и полуголыя женщины.

Эта чисто живописная точка зрѣнія, всегда прежде всего имъ руководившая, внесла во многія его картины своеобразную нотку романтизма. Когда Досси изображаетъ, напр., Дидону съ сверкающимъ шлемомъ, блестящей діадемой и въ восточномъ костюмѣ, то живо вспоминается восточная романтика Рембрандта. А его Цирцеи (въ галлереѣ Боргезе и въ коллекціи Бенсонъ) производятъ впечатлѣніе предвѣстницъ Теодора Шассеріо̀. Въ обоихъ случаяхъ передъ нами очаровательный пейзажъ, гдѣ изъ зелени дерева смотритъ пылающій глазъ совы. На переднемъ планѣ, окруженная собаками, оленями и львами, сидитъ Цирцея, на одной картинѣ (коллекція Бенсонъ) нагая, въ вѣнкѣ изъ цвѣтовъ и съ магической скрижалью въ рукѣ, на другой—въ восточномъ, переливающемъ блескомъ костюмѣ и въ чалмѣ. Здѣсь классическій сюжетъ погруженъ въ сумракъ чисто современной романтики.

Во всякомъ случаѣ Досси—художникъ, совершенно не похожій на своихъ современниковъ, величина, совершенно не измѣряемая, выдѣляющаяся очень своеобразно на фонѣ искусства чинквеченто.

Во Флоренціи традиціи Леонардо да-Винчи соединились съ вліяніемъ Микель Анджело.

Понтормо былъ первоначально очень деликатнымъ художникомъ. Его раннія картины, напр. возникшее въ 1516 г. Благовѣщеніе, напоминаютъ какъ серебристой гаммой, такъ и нѣжностью настроенія Андреа дель-Сарто. Когда вы смотрите на находящуюся въ Лондонской Національной галлереѣ картину «Іосифъ въ Египтѣ», гдѣ весь Египетъ кажется сплошнымъ музеемъ греческихъ статуй, вы скажете, что это какое-то игриво-кокетливое Рококо. Впослѣдствіи—напр. въ Мученичествѣ сорока святыхъ (въ галлереѣ Питти)—онъ пытался подъ вліяніемъ Микель Анджело стать величественнымъ. Также и въ своихъ портретахъ, напр. дамы съ комнатной собачкой (въ Франкфуртѣ) и Джуліано Медичи (въ Луккѣ), онъ старается противопоставить нѣжной мечтательности суровое величіе.

Классическимъ представителемъ этого стиля былъ его ученикъ *Бронзино*.

Раннія произведенія этого художника, напр. Поклоненіе пастуховъ, производятъ изящное и благоуханное впечатлѣніе. Потомъ онъ становится все серьезнѣе, а его рисунокъ все строже. Его Геба (въ галлерѣе Корсини) выгравирована, какъ медаль. На находящейся въ Лондонѣ картинѣ, изображающей Венеру, мотивъ движенія, быть можетъ, отличается манерностью: изображена только передняя часть Венеры, покоящейся на правой ногѣ и рѣзко повернувшей голову влѣво. И однако какъ въ этой картинѣ, такъ въ Положеніи во гробъ (Флорентійская академія) и въ большомъ Преддверіи ада (Уффиціи) поражаетъ суровость концепціи, желѣзная строгость рисунка.

Въ его раннихъ портретахъ также еще чувствуется связь съ эстетизирующей портретной живописью, нашедшей въ первой четверти XVI в. своего главнаго представителя во Флоренціи въ лицѣ Франчьабиджьо. Таковы портреты блѣднаго Уголино Мартелли, мечтающаго среди книгъ и статуй, или молодого скульптора, держащаго въ изящной рукѣ статуэтку богини Побѣды. Въ болѣе позднихъ произведеніяхъ Бронзино этотъ восходящій къ школѣ Леонардо эстетизмъ вытѣсняется строгой церемоніальностью. Супругой великаго герцога Козимо Тосканскаго сдѣлалась испанка, Елеонора Толедская. Бронзино часто писалъ ее, съ волосами украшенными жемчугомъ, съ выраженіемъ блэзированнаго аристократическаго равнодушія на лицѣ. Всѣ его позднѣйшіе портреты производятъ впечатлѣніе уголка Испаніи, перенесеннаго на почву Италіи. Все подчинено этикету, испанскому придворному регламенту.

Итальянскіе классики дорожили красивыми позами. Голова склоняется на бокъ и передана à trois quart. На портретахъ же Бронзино голова сидитъ на шеѣ прямолинейно. Фронтальное положеніе почти напоминаетъ іератическій стиль средневѣковыхъ мозаикъ. Суровые и замкнутые стоятъ въ черныхъ рыцарскихъ броняхъ мужчины, положивъ руку на шлемъ или на жерло пушки. Суровы и замкнуты также дамы. Онѣ смотрятъ неподвижно вдаль, нисколько не стараясь подкупить зрителя привлекательной позой или ласковымъ взглядомъ. Всѣ подробности туалета, ранѣе подчиненныя общему тону, воспроизведены съ кропотливѣйшей детальностью и вырисованы кончикомъ кисти.

Испанская мода задавала, повидимому, тогда тонъ подъ вліяніемъ Элеоноры Толедской, какъ въ 1860 г. подъ вліяніемъ Евгеніи Монтихо, (жены Наполеона III). Придворный феррарскій поэтъ на картинѣ Доссо Досси похожъ на испанскаго матадора. Если нужна параллель къ портретамъ Бронзино, то можно указать развѣ только на портреты его современника, испанца Коельо.

Чѣмъ для современной Франціи является Парижъ, для Италіи XVI в. все болѣе становился Римъ. Искусство шло по тому же пути, какъ и политическая жизнь. Въ XV в. въ Италіи существовало рядомъ множество независимыхъ государствъ. Каждое играло извѣстную роль въ исторіи. Самый мелкій кондотьеръ чувствовалъ себя въ своемъ княжествѣ царемъ. Въ XVI в. положеніе вещей уже иное: нѣтъ больше мелкихъ княжествъ, нѣтъ кондотьеровъ. Во всей Италіи имѣется одна только политическая сила—папство. На сѣверѣ образовалось міровое государство, въ предѣлахъ котораго никогда не заходило солнце. Этому духу централизаціи подчинилось и искусство. Если раньше каждая итальянская провинція имѣла своего художника, то теперь Римъ, столица страны, стала также и центромъ художественной жизни.

Не много художниковъ родилось въ самомъ Римѣ. Обычно они выходцы изъ захолустья, выходцы изъ разныхъ мѣстностей полуострова. Всѣ они стекаются въ Римъ, убѣжденные, что только на почвѣ вѣчнаго города будутъ они въ состояніи творить. Всѣ ихъ произведенія проникнуты *единымъ* стилемъ. Все болѣе отступаютъ назадъ не только особенности отдѣльныхъ мѣстныхъ школъ, такъ ярко обнаруживающіяся въ стѣнныхъ картинахъ Сикстины, но и индивидуальныя качества художниковъ. Подобно тому, какъ въ политической области остались только двѣ крупныя фигуры, императоръ и папа, такъ въ области искусства налицо только нѣсколько королей-художниковъ, тогда какъ остальные являются лишь ихъ свитой.

Рафаэль установилъ канонъ, до извѣстной степени нормальный критерій красоты. Первоначально большинство художниковъ группировались вокругъ него. Онъ умеръ уже въ 1520 г. Микель Анджело пережилъ его на сорокъ четыре года. Поэтому впослѣдствіи онъ сдѣлался великимъ магнитомъ, всѣхъ притягивавшимъ. Неприступный, какъ человѣкъ, онъ оказалъ своими демоническими твореніями огромное вліяніе, равнаго которому не знаетъ исторія искусства.

Перино дель-Вага оставался до конца жизни послѣдователемъ Рафаэля. Написанныя имъ для Палаццо Доріа въ Генуѣ миѳологическія фрески представляютъ варіанты его работъ, исполненныхъ подъ руководствомъ Рафаэля въ виллѣ Фарнезина и въ лоджіяхъ. Изящными образцами благородной венеціанской живописи могутъ служить картины *Бальдассаре Перуцци*, дѣлившаго, подобно Содомѣ, свою дѣятельность между Римомъ и Сіеной. Сначала онъ кокетничалъ въ многофигурныхъ картинахъ античными формами. На Поклоненіи волхвовъ возвышаются огромныя развалины храмовъ, поднимаются на дыбы кони Монте Кавалло, полуодѣтые люди тѣснятся въ красивыхъ позахъ вокругъ Маріи. На изображающей Аріона картинѣ въ виллѣ

Фарнезина изящно воспроизведено лунное сіяніе, играющее на поверхности воды. А въ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ, въ Венерѣ (галлерея Боргезе), въ Сивиллѣ (Сіена) или въ Пенелопѣ (Венеція) онъ прекрасно сумѣлъ передать величественный ритмъ формъ, благородство широкихъ жестовъ. Въ особенности его Пенелопа такъ близка къ одѣтымъ греческимъ фигурамъ, какъ развѣ только рисунокъ Рафаэля, изображающій Лукрецію.

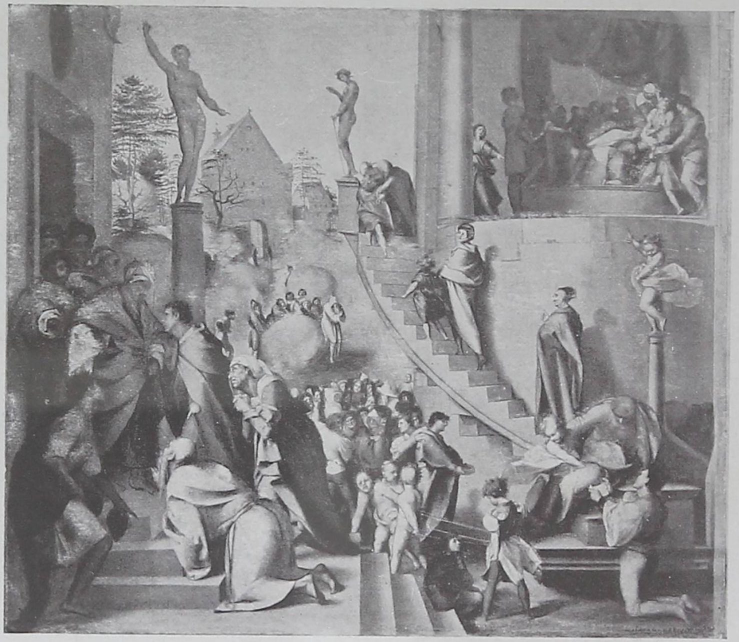
Даніеле да-Вольтерра, ранѣе подчинявшійся Рафаэлю, потомъ подпалъ вліянію Микель Анджело. Написанное имъ для церкви Санта Тринита деи Монти Снятіе со креста рисуетъ его, какъ вѣрнаго послѣдователя стиля Рафаэля. Воспроизводящая ту же тему картина въ Луккѣ отличается, напротивъ, дикими мотивами движенія. Вздуваются плащи, взвиваются руки, осѣдаютъ тѣла. А его Давидъ (въ Луврѣ), сносящій голову Голіафу, уже переноситъ насъ изъ міра благородной простоты Ренессанса въ міръ барокко.

Тотъ же путь развитія, притомъ съ ошеломляющей быстротой, прошелъ и *Джуліо Романо*, умершій уже въ 1546 г. Онъ былъ особенно тѣсно связанъ съ Рафаэлемъ. Бо̀льшая часть того, что слыветъ за работу Рафаэля въ Stanza dell Incendio, въ Фарнезинѣ, въ залѣ Константина, а также многія позднѣйшія картины Рафаэля, мадридскіе Perle, портретъ Іоанны Аррагонской, принадлежатъ—въ смыслѣ исполненія—Джуліо. Когда умиралъ Рафаэль, онъ закончилъ также Вознесеніе и Вѣнчаніе Маріи. Такъ и въ своихъ самостоятельныхъ картинахъ Джуліо первоначально подражалъ Рафаэлю. Присмотритесь къ его Пляскѣ Музъ въ галлереѣ Питти. Благородны и гармоничны движенія. Одежды ложатся какъ на греческихъ статуяхъ, съ которыхъ онѣ списаны. Присмотритесь къ его раннимъ Мадоннамъ. Онѣ отличаются кроткой, чисто рафаэлевской прелестью.

И однако уже эти Мадонны позволяютъ прослѣдить, какъ онъ постепенно превращается изъ ученика Рафаэля въ подражателя Буонарроти. Формы становятся могучими, движенія величавыми. На петербургской картинѣ Марія держитъ книгу, которую читаетъ, далеко отъ себя, какъ эритрейская сивилла Микель Анджело. На дрезденской картинѣ мальчикъ Іоаннъ выливаетъ широкимъ движеніемъ воду изъ кувшина на голову Младенца Христа.

Если вы хотите получить особенно наглядное представленіе о томъ, какъ далеко Джуліо Романо уклонился въ концѣ-концовъ отъ тихой сдержанности своего рафаэлевскаго періода, то обратите вниманіе на фрески, написанныя имъ для Палаццо дель Те въ Мантуѣ. На облакахъ возлежатъ боги. Вспоминаются плафоны Фарнезины, изображающіе Психею. Мраморное благородство Рафаэля переведено однако на языкъ грубоватости, порой даже скабрезности. Въ другомъ залѣ Джуліо является художникомъ барокко потому, что пользуется для монументальныхъ стѣнныхъ украшеній животными (а эпоха классицизма считала животныхъ слишкомъ неблагороднымъ предметомъ). Передъ нами огромнаго роста лошади изъ герцогской конюшни, охотничьи сцены, почти напоминающія Рубенса.

Перуцци: *Поклоненіе волхвовъ.*



Понтормо: *Іосифъ въ Египтѣ.*

Бронзино: *Герцогъ Медичи.*

Бронзино: *Скрипачъ.*

А залъ гигантовъ содержитъ въ крайнемъ видѣ все то, что могъ создать одаренный сильною рукой подражатель Микель Анджело. Подъ сводомъ раскинулась перспективная мнимая панорама: іонійская колоннада съ огромнымъ куполомъ, осѣняющимъ престолъ Юпитера. Весь Олимпъ съ его богами и богинями въ возбужденнѣйшемъ состояніи. Гиганты берутъ со стѣнъ приступомъ небо. Падаютъ внизъ молніи; глыбы, огромныя колонны и архитравы хоронятъ подъ своей тяжестью мятежниковъ. Нѣтъ никакого распредѣленія плановъ, такъ что море фигуръ безпрепятственно наводняетъ стѣны и потолокъ. Бравурность композицій невольно поражаетъ, хотя зритель и чувствуетъ ясно, что это по существу только пустая крикливость.

Поколѣнію художниковъ, видѣвшихъ творенія Микель Анджело, уже ничего не говорила природа въ ея простотѣ и незатѣйливости. Ему хотѣлось всему придать сверхчеловѣческіе, гигантскіе размѣры. А такъ какъ портретная живопись допускаетъ это только въ исключительныхъ случаяхъ, то не простая случайность, что она не казалась позднему Ренессансу искусствомъ. Уже давно живопись стремилась освободиться отъ необходимости копировать природу. Художники уже не вѣрили, что искусство заключено въ природѣ, а держались того мнѣнія, что искусство обязано превратить несовершенство природы въ красоту. Вотъ почему уже въ дни венеціанскаго классицизма вошли въ моду портреты съ надписью: Белла, Флора или Віоланта. Художники хотѣли воспроизводить красоту, хотѣли свободно распоряжаться природой, а не рабски копировать ее. На такой точкѣ зрѣнія стоялъ, конечно, и Микель Анджело, принципіально не желавшій по словамъ Вазари «точно воспроизводить живое, развѣ только, если оно отличалось безпредѣльной красотою». Впослѣдствіи эта эстетика получала все болѣе одностороннее развитіе. Одни художники стремились превозмочь натурализмъ портретной живописи миѳологіей или аллегоріей. Находящаяся въ Неаполѣ картина Пармеджьанино изображаетъ, напр., молодого Алессандро Фарнезе сидящимъ на земномъ шарѣ, съ статуей Побѣды въ рукѣ, въ объятіяхъ какой-то женщины, одѣтой Минервой. На одной миланской картинѣ герой морскихъ сраженій Андреа Доріа изображенъ безъ одежды, съ трезубцомъ въ рукѣ, какъ Посейдонъ.

Впрочемъ, и такіе портреты, гдѣ изображаемое лицо превращено въ героя, сравнительно рѣдки.

«Ни одинъ великій и замѣчательный художникъ никогда не былъ портретистомъ. Ибо крупный художникъ всегда постарается исправить природу разумомъ и знаніями. Создавая портретъ, художникъ, напротивъ, долженъ подчиняться модели, хороша ли она или плоха. Онъ долженъ отказаться отъ своихъ воззрѣній и отъ всякаго выбора. А на это неохотно согласится художникъ, воспитавшій духъ и взоръ на красивыхъ формахъ и явленіяхъ».

Такими словами передаетъ испанскій теоретикъ Висенте Кардучьо эстетическое credo исходящаго чинквеченто, а это credo объясняетъ намъ, почему въ отношеніи портретной живописи поздній Ренессансъ не болѣе, какъ пустыня.

Цѣль вѣка заключалась въ томъ, чтобы покрывать дикими композиціями огромныя стѣны и полотна. Въ дѣлѣ демоническаго потенцированія движеній Микель Анджело дошелъ до крайняго предѣла. Изъ своихъ картинъ онъ изгналъ все орнаментальное, дабы рѣшить поставленную вѣкомъ задачу при помощи одного только человѣческаго тѣла. Болѣе поздніе художники переняли у него мотивы движенія, не заполняя ихъ соотвѣтствующимъ содержаніемъ. Кромѣ того они искали среди античныхъ произведеній такія, въ которыхъ думали найти внѣшнее сходство съ твореніями Буонарроти.

И странно видѣть, какъ античное искусство всегда шло навстрѣчу художникамъ.

Въ началѣ столѣтія, когда царило увлеченіе нѣжностью и благородствомъ, изъ земли вышелъ Аполлонъ Бельведерскій. А въ серединѣ вѣка, когда обнаружилась тяга къ дикимъ формамъ барокко, воскресли фарнезскій Геркулесъ и фарнезскій быкъ, Тибръ и Нилъ. Всѣ эти колоссальныя статуи доводили движеніе и форму до крайности. Подобныя произведенія и опредѣлили собой эстетику всей эпохи. Превышающіе человѣческій ростъ размѣры, геркулесовскія формы, лишенныя всякой мѣры движенія—таковы характерные признаки всѣхъ картинъ. Тѣла должны метаться туда и сюда, хотя бы тема вовсе этого и не требовала.

Характернымъ примѣромъ можетъ служить Венера *Чеккино Сальвіати* въ галлереѣ Колонна въ Римѣ. Венера, одна изъ героическихъ женщинъ, въ родѣ Мадонны делла Трибуна или Ночи Микель Анджело, обращаетъ, опираясь на лѣвую ногу и поднявъ правую, голову рѣзко влѣво, чтобы поцѣловать Амура, склоняющагося надъ ней въ самой неестественной позѣ. Вполнѣ логично, что итальянское искусство дошло до такой точки. Работа двухъ столѣтій была посвящена изученію формы. Сначала предпочтеніе отдавалось всему стройному: готическому пилястру, угловатости и худобѣ. Потомъ идеаломъ красоты сдѣлалась благородная полнота, широкій, округлый жестъ. Дальнѣйшая эволюція состояла въ томъ, что красивымъ казалось лишь то, что формой и движеніями превосходило человѣческую мѣру.

Итти дальше по этому пути уже было невозможно.

Неудивительно поэтому, что именно тогда началась исторіографія искусства.

Джьорджьо Вазари—типическій виртуозъ въ духѣ эпохи, способный рѣшительно на все. Онъ развернулъ грандіозную дѣятельность, какъ архитекторъ и какъ творецъ монументальныхъ картинъ. И хотя онъ клянется, что всегда всѣми силами противился тому, чтобы быть портретистомъ, нѣкоторые изъ его портретовъ являются, несомнѣнно, лучшими произведеніями эпохи въ этомъ жанрѣ.

Болѣе, чѣмъ художникъ, Вазари заслуживаетъ благодарности потомства какъ историкъ искусства. Изданныя имъ въ 1550 г. біографіи художниковъ являются какъ бы эпилогомъ Ренессанса.

Эпоха точно сознавала, что дошла до послѣдней грани развитія. Она мысленно оборачивается назадъ и мысленно возстановляетъ сдѣлан-

22/05

ное. Можно даже до извѣстной степени утверждать, что итальянцы вообще съ этого момента сходятъ со сцены. Послѣ того, какъ идеалы Ренессанса, специфическіе идеалы итальянцевъ, обошли весь міръ, началось новое развитіе живописи, исходившее уже не отъ формы, а отъ краски, не отъ пластичнаго, а отъ живописнаго.

И не итальянцы сказали послѣднее слово въ этомъ процессѣ развитія, а другіе народы, чуждые традиціямъ античной пластики.

Центр. Гор. Библиотека им. Н. А. Островского 30185 г. Комсомольск

23688 8066